
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

**Teorija složenog kontrapunkta
na primeru muzičke prakse strogog stila**

autor:
Mr Zoran Božanić

mentor:
Dr Sonja Marinković, red. prof.

Beograd, oktobar 2014. godine

Apstrakt: Doktorska disertacija *Teorija složenog kontrapunkta na primeru muzičke prakse strogog stila* usmerena je prema istraživanju i teorijskom određenju složenog kontrapunkta u kontekstu zapadnoevropske profesionalne muzičke prakse XV–XVI veka. U radu su identifikovane i klasifikovane njegove različite vrste, uz sagledavanje mogućnosti njihovog kombinovanja. Cilj je da se kritički preispitaju postojeća tumačenja složenog kontrapunkta, istraže njegovi aspekti koji do sada nisu izučeni i odrede modaliteti njegove praktične primene.

Polazište disertacije čine teorijska određenja Sergeja Ivanoviča Tanjejeva; ugrađeni su i rezultati istraživanja drugih muzičkih teoretičara. Najobimniji deo rada čini prvo poglavlje, u kojem se ispituju aspekti pokretnog kontrapunkta. Analizira se istorijat tehnike i teorije. Tumačenje vertikalnog, horizontalnog i dvostrukog premeštanja dato je u svetlu teorijskih postavki Tanjejeva, uz dopunu i redefinisavanje njegovog pristupa ovoj problematici. Obuhvatno se istražuje imitacija, određuju se korelacije njenih parametara i šire uspostavlja veza između njih. Posebno je definisan celovit sistem potpunog i nepotpunog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja kod spoja različitih melodija. Premeštanje muzičkog materijala po raznim koordinatama bio je važan, često korišćen i neodvojivi činilac renesansne kontrapunktske tehnike. Zato njegovo sagledavanje zauzima najveći prostor disertacije. Kako bi se sistem složenog kontrapunkta strukturno zaokružio, u radu su odvojeno istražene i njegove ostale vrste. Tako se u drugom poglavlju tumače specifičnosti obrtajnog kontrapunkta. Uspostavlja se veza između obrtaja u matematici i muzici, preispituju terminološke odrednice, vrši redefinisavanje poimanja ose i centra obrtaja, dok se ideja obratnog kretanja u kontrapunktskom stavu povezuje sa palindromom u poeziji i prozi. Određuju se ključne etape u procesu razvoja teorije obrtajnog kontrapunkta i sagledava dijahroni aspekt njegove primene u kompozitorskoj praksi. Različiti načini ispoljavanja vertikalno-obrtajnog, horizontalno-obrtajnog i dvostruko-obrtajnog kontrapunkta su dobili svoje teorijsko utemeljenje i mogućnost praktične realizacije. Pri tom, posebna pažnja se posvećuje tzv. „odrazima“, odnosno udvajanjima u sklopu svakog vida obrtajnog kontrapunkta. U trećem poglavlju istražuje se problematika menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Definišu se načini ritmičkog variranja (proporcionalno, neproporcionalno, dvostruko), sagledava proces kristalizacije principa „merenja“ dužine tonova u kompozitorskoj praksi i obuhvata razvoj njegove teorije. Ispitivanje mogućnosti menzuralnog variranja prvo se postavlja u kontekst udvajanja; potom se razmatraju mogućnosti manifestovanja prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja. Određuju se modaliteti analitičkog pristupa takvim kontrapunktskim situacijama i izvode pravila komponovanja. Teorijska postavka različitih vrsta i podvrsta složenog kontrapunkta, omogućila je identifikaciju i analizu njihove sprege. To je predmet istraživanja četvrtog poglavlja, gde se sistematizuju dvodelne i trodelne kombinacije i vrši analiza primera, uz određenje načina njihovog komponovanja.

Istraživanjem složenog kontrapunkta u disertaciji je izgrađen celovit teorijski sistem, u koji su ugrađena postojeća tumačenja, ali i do sada neizučeni vidovi ove problematike. Definisane su metode realizacije svih razmotrenih primera. Ostvarena su tri nivoa istraživanja: teorijski, analitički i praktični, pri čemu konstituisani teorijski modeli i predložene formule mogu biti korišćeni u pedagogiji i kod komponovanja.

Abstract: The PhD thesis titled *Theory of complex counterpoint on the example of strict style musical practice* is directed towards research and theoretical determination of complex counterpoint in the context of Western European professional musical practice in XV–XVI centuries. Its different types have been identified and classified together with the consideration of their combination in the paper. The aim of this paper is to critically review the existing interpretation of complex counterpoint, to explore its aspects that have not been studied so far and to determine the modalities of its implementation.

The starting point of the thesis consists of theoretical aspects of Sergei Ivanovich Taneiev; the research results of other musical theorists have been added. The most extensive part of the paper is the first chapter, which examines aspects of movable counterpoint. It analyzes the history and the theory of the techniques. Interpretation of the vertical, horizontal and double displacement is given in the light of Taneiev's theoretical assumptions with some modifications and redefining of his approach to this issue. Imitation is explored comprehensively, the correlation of its parameters are determined and the link between them is established. The author particularly defines a comprehensive system of complete and incomplete horizontally-movable and double-movable duplicating in the merge of different melodies. Moving musical material in various coordinates was important, frequently used and inseparable element of Renaissance counterpoint techniques. Therefore its observation occupies the largest part of the thesis. In order to comprehend complex counterpoint system structurally, its other types have been separately explored in the paper. Thus, the specifics of invertible counterpoint are interpreted in the second chapter. The connections are established between the rotations in both mathematics and music, reviewed terminology is used, redefining of two notions: the axis and the center of rotation, while the idea of a counter movement in counterpoint attitude is associated with palindromes in poetry and prose. The key stages in the development of theory invertible counterpoint were determined and diachronic aspect application in compositional practice was overviewed. Different ways of manifesting vertically-invertible, horizontally-invertible and double-invertible counterpoint get their theoretical foundation and the possibility of practical implementation. In addition to this, special attention has been paid to the so-called „Reflections“ or duplications within each type of invertible counterpoint. In the third chapter the issue of mesural-variable counterpoint is examined. The modalities of rhythmic variation are defined (proportional, non-proportional, double), the crystallization principle process of „measuring“ the tones length in compositional practice is comprehended and the development of theory is included. Firstly, testing capabilities of the mesural variation is set in the context of duplication; then the possibilities of the original manifestation and the derivative counterpoint combination are discussed. The modalities of analytical approach to such counterpoint situations have been determined and the counterpoint rules of composition have been performed. The theoretical setting of different complex counterpoint species and subspecies have enabled the identification and analysis of their interfaces. This is the subject of the fourth chapter, where the two-part and three-part combinations are systematized and the analysis of the example is conducted, specifying the manner of their composition.

A comprehensive theoretical system, which incorporates not only the existing interpretations but unexplored aspects of this issue as well, has been created by complex

counterpoint research. The implementation methods of all considered examples have been defined. There have also been three levels of research: theoretical, analytical and practical, in which the theoretical models and the proposed formula can be used in pedagogy and composing.

Sadržaj

Apstrakt/Abstract	2
Uvod	8
1. Pokretni kontrapunkt	19
1.1. Opšte karakteristike	19
1.1.1. Terminološka pitanja	23
1.1.2. Istorijat tehnike	26
1.1.3. Razvoj teorije	31
1.1.3.1. Naučni doprinos Tanjejeva	41
1.2. Vertikalno-pokretni kontrapunkt	46
1.3. Horizontalno-pokretni i dvostruko-pokretni kontrapunkt	62
1.4. Značaj teorijskog koncepta pokretnog kontrapunkta Tanjejeva	73
1.5. Kontrapunkt sa pokretnim udvajanjem	75
1.5.1. Vertikalno-pokretno udvajanje	83
1.5.2. Horizontalno-pokretno i dvostruko-pokretno udvajanje istih melodija	90
1.5.2.1. Prosta kanonska imitacija	96
1.5.2.2. Složena kanonska imitacija	118
1.5.2.2.1. Beskrajni kanon prve vrste	125
1.5.2.2.2. Beskrajni kanon druge vrste	131
1.5.2.2.3. Kanonska sekvenca prve vrste	137
1.5.2.2.4. Kanonska sekvenca druge vrste	156
1.5.2.3. Ispoljavanje pokretnog kontrapunkta u troglasnoj kanonskoj imitaciji	166
1.5.2.3.1. Teorijska određenja	169
1.5.2.3.2. Troglasna kanonska imitacija prve vrste	176
1.5.2.3.3. Troglasna kanonska imitacija druge vrste	181
1.5.3. Horizontalno-pokretno i dvostruko-pokretno udvajanje različitih melodija	189
1.5.3.1. Nepotpuno horizontalno-pokretno udvajanje	190
1.5.3.1.1. Istorijat teorije kantusa firmusa	191
1.5.3.1.2. Prosta kanonska i nekanonska imitacija na kantus firmus	197
1.5.3.1.3. Složena kanonska imitacija na kantus firmus	207

1.5.3.2. Nepotpuno dvostruko-pokretno udvajanje	222
1.5.3.3. Potpuno horizontalno-pokretno i dvostruko-pokretno udvajanje	224
1.5.3.3.1. Dvostruka nekanonska imitacija	227
1.5.3.3.2. Dvostruka kanonska imitacija prve vrste	235
1.5.3.3.3. Dvostruka kanonska imitacija druge vrste	240
1.5.3.3.4. Dvostruki beskrajni kanon prve vrste	243
1.5.3.3.5. Dvostruki beskrajni kanon druge vrste	247
1.5.3.3.6. Dvostruka kanonska sekvenca prve vrste	253
1.5.3.3.7. Dvostruka kanonska sekvenca druge vrste	259
2. Obrtajni kontrapunkt	269
2.1. Osnovna načela	269
2.1.1. Obrtaj u matematici i muzici	275
2.1.1.1. Osa i centar obrtaja	279
2.1.2. Primena obrtaja u kompozitorskoj praksi do kraja XVI veka	284
2.1.3. Istorijat teorije obrtajnog kontrapunkta	288
2.2. Vertikalno-obrtajni kontrapunkt	298
2.2.1. Slobodna polifonija	301
2.2.2. Imitacija	309
2.3. Horizontalno-obrtajni i dvostruko-obrtajni kontrapunkt	315
2.3.1. Horizontalni obrtaj u slobodnoj polifoniji	319
2.3.2. Horizontalni odraz	323
2.3.3. Dvostruki obrtaj	335
3. Menzuralno-varijabilni kontrapunkt	342
3.1. Početne postavke	342
3.1.1. Kristalizacija principa menzurisanja tonova	350
3.1.2. Proces razvoja teorije menzurisane muzike	357
3.1.2.1. Savremena tumačenja	360
3.2. Menzuralno-varijabilno udvajanje	362
3.3. Kontrastni i imitacioni dvoglas	374
3.4. Imitacioni troglas	384
3.5. Ostale mogućnosti	389
4. Kombinovani kontrapunkt	392
4.1. Načini kombinovanja	392

4.2. Dvodielne kombinacije	397
4.3. Trodelne kombinacije	421
4.4. Složena kanonska imitacija u kombinovanom kontrapunktu	427
5. Zaključak	434
Literatura	459

Uvod

Predmet disertacije je celovito teorijsko određenje složenog kontrapunkta, zasnovano na analizi zapadnoevropske profesionalne muzičke prakse XV–XVI veka. Cilj rada je da se – u navedenom istorijskom kontekstu – identifikuju, klasifikuju i istraže pojavni oblici složenog kontrapunkta, sagledaju i kritički preispitaju postojeća tumačenja njegovih do sada izučavanih vidova, te, u skladu s tim, izgradi teorijski sistem koji bi u potpunosti obuhvatio njegovu specifiku.

Kompozicioni principi tzv. „strogog stila“ pogodni su da se na tom primeru istraži navedena problematika. On je oduvek smatran važnim i neophodnim činiocem teorijskog obrazovanja muzičara, „na neki način 'udobnim' stilom za praktično izučavanje osnove kontrapunkta.“¹ Sistem dijatonskih lestvica, uz stroge harmonske norme, manifestovane pravilima upotrebe konsonanci i disonanci, čine da renesansni kontrapunkt bude „dostupniji za usvajanje usled jednostavnosti njegovih elemenata.“² To će obezbediti bolje razumevanje i složenog kontrapunkta, stvoriti uslove za istraživanje njegove problematike u drugim stilskim kontekstima.

Kao „spoj melodijski razvijenih glasova (različitih ili kod imitacije identičnih) koji su predviđeni za kontrapunktski-modifikovano ponavljanje, reprodukciju sa izmenama njihovih odnosa“,³ složeni kontrapunkt podrazumeva pravilno zvučanje tokom prvobitnog i izmenjenog izlaganja kontrapunktskog stava. Zato će u ovom radu posebna pažnja biti posvećena određenju osobenih pravila komponovanja, koja će, iz stanovišta ustanovljenih muzičko-stilskih normi renesansnog perioda, obezbediti očuvanje koherentnosti polifone fature, validnu zvučnost muzičke vertikale i ispravno vođenje kontrapunktskih deonica.

Aktuelnost proučavanja složenog kontrapunkta uslovljena je mnogim objektivnim okolnostima. Naime, u zapadnoj nauci o muzici do sada je delimično obrađen samo jedan njegov aspekt – tzv. „obrtajni kontrapunkt“, pri čemu je broj radova, koji se bave izučavanjem

¹ Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga; История, теория, практика, часть I, Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина*, Композитор, Москва, 2002, 16.

² Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959, 10.

³ Виктор Фраенов, Сложный контрапункт, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 5, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 93.

ove problematike, još uvek mali. Potreba aktuelizovanja teme ovog istraživanja posebno je izražena u Srbiji, jer bazična teorijska literatura za radove iz oblasti vokalne polifonije ne sadrži ni elementarne informacije o prirodi i svojstvima složenog kontrapunkta. Ovim pitanjima bavi se mali broj autora, a u člancima su, zapravo, zastupljeni samo pojedini njegovi segmenti.⁴ Zbog navedene činjenice, kod analitičkog sagledavanja renesansne polifone muzike zanemaren je značajan element kompozicione tehnike.

S druge strane, u sovjetskoj i ruskoj muzičko-teorijskoj misli zapaža se temeljniji pristup navedenom problemu, sa značajnim stepenom izučenosti pojedinih vrsta složenog kontrapunkta. Međutim, ni ovde nije realizovano njegovo integralno naučno istraživanje. Do sada je na potpun način određeno premeštanje melodija po raznim visinskim i/ili vremenskim koordinatama,⁵ dok su ostale mogućnosti njihovog kontrapunktski-modifikovanog izlaganja sagledane samo parcijalno.⁶ U disertaciju će biti ugrađeni rezultati takvih istraživanja. Pored toga, određeni aspekti složenog kontrapunkta, sadržani u zapadnoj i našoj muzičko-teorijskoj literaturi, biće kritički razmotreni i postavljeni u odgovarajući kontekst u ovom radu.

Analitički će biti obuhvaćen i veliki broj udžbenika. Iako u njima kontrapunktska problematika nije predmet istraživanja, već oni sadrže neophodan „fond znanja“ namenjen učenju, njihovim aktuelizovanjem se može dobiti predstava o raznim pitanjima povezanim sa složenim kontrapunktom u kontekstu školske muzičke teorije, mogu se sagledati metode kojima se ostvaruje njegovo izučavanje. Vrlo je značajno uodnošavanje takvih radova iz različitih epoha i uočavanje razlika u tretmanu složenog kontrapunkta, promena njegovog statusa u nastavnom procesu i načina upotrebe terminologije.

Pored toga, za kontrapunktsku teoriju svojstveno je prožimanje naučnog, pedagoškog i praktičnog aspekta – evidentno još od samih početaka njenog razvoja – naročito ispoljeno u

⁴ Cf. Zoran Božanić, Horizontalno-pokretni kontrapunkt u teorijskoj koncepciji S. I. Tanjejeva, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za teorijske predmete: Muzička teorija i analiza 2*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2005, 23–41; Zoran Božanić, Osobnosti obrtajnog kontrapunkta, u Danijela Ilić i dr. (ured.), *Simpozijum kompozitora, muzikologa, etnomuzikologa i teoretičara*, Heroes, Sokobanja, 2007, 5–28; Zoran Božanić, Vertikalno-pokretni kontrapunkt u svetlu teorije S. I. Tanjejeva, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 5*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2008, 30–47; Zoran Božanić, Aspekti kanonske imitacije u teoriji pokretnog kontrapunkta, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Časopis Katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza, 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009, 119–126; Predrag Repanić, Imitacija pomerajućih kontrapunkta, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 4*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2007, 88–103.

⁵ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт строгого письма*, М. П. Беляевъ, Лейпцигъ, 1909; Сергей Танеев, *Учение о каноне*, Музсектор Госиздата, Москва, 1929; Семен Богатырев, *Двойной канон*, Музгиз, Москва, 1948.

⁶ Cf. Семен Богатырев, *Обратимый контрапункт*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1960; Кира Южак, Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта, *Вопросы теории и эстетики музыки, Выпуск 4*, Музыка, Ленинград, 1965, 227–259; Наталья Симаква, op. cit.

periodu renesanse, čiji kontrapunktski stil predstavlja „harmoničan spoj naučnih znanja i praktične delatnosti“.⁷ Ovo je posebno karakteristično za složeni kontrapunkt: on nema jasnu poziciju u muzičkoj nauci, još uvek nije integralno izučen. O njemu se, kao celovitom teorijskom sistemu, govori samo u pojedinim udžbenicima. Time se još više ističe značaj analize ovakve vrste literature, koja će omogućiti uvid u njegove osnovne postavke, dubinu sadržanih znanja, zastupljenost naučnih činjenica na kojima se temelji izlaganje i obuhvatnost obrade njegovih različitih vrsta.

U današnje vreme aktuelna je potreba preispitivanja složenog kontrapunkta, njegovog problematizovanja, „osmišljavanja sa opštijih pozicija, a ne samo iz ugla njegovih odvojenih, pojedinačnih vidova“.⁸ U svetlu navedenog zapažanja, u ovom radu posebna pažnja biće posvećena mnogolikosti mogućih preobražaja muzičkog materijala kod ponovljenog izlaganja, u kontekstu celovitog teorijskog sistema.

Kao ishodište istraživanja poslužiće fundamentalni naučni radovi Sergeja Ivanoviča Tanjejeva, u kojima je izložena i perspektiva daljeg razvoja opšte teorije složenog kontrapunkta.⁹ Tanjejev je u svoje učenje uveo aritmetičke operacije i simbole, omogućivši time komponovanje i analitičko sagledavanje svih aspekata pomeranja kontrapunktskih deonica. Na osnovu ove teorijske paradigme biće realizovano istraživanje i ostalih načina kontrapunktski-modifikovanog ponavljanja. Korišćenje elementarnih algebarskih i geometrijskih zakonitosti, s ciljem jasnijeg predstavljanja takvih izmena, dovešće do dobijanja kvalitativno novih rezultata u pristupu kontrapunktskoj problematici. Zato će prvo biti sagledani osnovni postulati istraživanja Tanjejeva, kao osnove svih daljih teorijskih uopštavanja.

Poseban zadatak disertacije je kritičko sagledavanje i istorijsko pozicioniranje dosadašnjih istraživanja složenog kontrapunkta, sa osvrtom na dijahroni aspekt razvoja njegovih elemenata, uodnošavanje sa kompozitorskom praksom strogog stila i problematizovanje postojeće teorije. To će poslužiti kao fundament za njenu nadogradnju, ali i identifikaciju, diferencijaciju i istraživanje onih aspekata složenog kontrapunkta, koji do sada nisu teorijski definisani. Pored toga, biće ukazano na pojedine oblike kontrapunktski-modifikovanog ponavljanja, koje je moguće realizovati, ali nisu bili zastupljeni u renesansnoj muzici. Pažnja će biti posvećena terminološkim pitanjima. Analiza odabranih uzoraka iz

⁷ Наталья Симакова, op. cit., 16.

⁸ Юлия Евдокимова, *Учебник полифонии*, Музыка, Москва, 2000, 90.

⁹ С.ф. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit.; Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit.

kompozitorske prakse poslužiće kao osnova za izvođenje, ali i proveru teorijskih uopštavanja. U radu će se koristiti i metode indukcije, dedukcije, komparacije i klasifikacije.

Svako poglavlje disertacije donosi razmatranje po jedne vrste složenog kontrapunkta. Zato se već u uvodu ukazuje potreba aktuelizovanja njegovih osnovnih elemenata, problema klasifikacije, pojedinih terminoloških pitanja. To će omogućiti bolje razumevanje daljeg toka izlaganja, jer se teorijski sistem u celini obuhvata tek na kraju rada.

Odrednica „složeni kontrapunkt“ aktuelna je u ruskoj i sovjetskoj muzičkoj terminologiji. Prvi je primenio Tanjejev, kod prevoda na ruski jezik Buslerovog (Ludwig Bussler) udžbenika;¹⁰ upotrebljena je potom u njegovom istraživanju pokretnog kontrapunkta.¹¹ Ovde se pod terminom „složenost“ ima u vidu produkcija novih kontrapunktskih spojeva, na osnovu već postojećeg. Pre toga, za imenovanje ovakvih mogućnosti bila je u upotrebi drugačija terminologija.¹²

U ruskoj muzičko-teorijskoj literaturi u opticaju je i izraz „prost kontrapunkt“, kada nema izvedenih varijanti, realizovanih na osnovu postavljenog kontrapunktskog modela.¹³ U Nemačkoj se koristi naziv „višestruki kontrapunkt“ (nem. *mehrfacher Kontrapunkt*), nasuprot „jednostrukom kontrapunktu“ (nem. *einfacher Kontrapunkt*).¹⁴

Ponavljjanje već izloženog muzičkog materijala u osnovi je složenog kontrapunkta. Pri tom, biće promenjeni visinski, vremenski, intervalski ili ritmički odnosi melodija (u celini ili samo njihovih segmenata). Muzički stav iz kojeg se neposredno ili naknadno dobija nova kontrapunktska kombinacija, naziva se prvobitni spoj, a njegovo izmenjeno izlaganje –

¹⁰ Cf. Людвиг Бусслер, *Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах*, П. Юргенсон, Москва, 1885.

¹¹ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit.

¹² Kao svojevrstni ekvivalent složenom kontrapunktu, stari muzički teoretičari koristili su izraze „dvostruka kompozicija“ ili „dvostruki kontrapunkt“, što je označavalo izvesnu „dvoličnost“ kontrapunktskog stava, mogućnost proizvođenja drugačijeg kvaliteta zvučanja (dakle, nije se imao u vidu broj glasova, kao danas). Pri tom, uglavnom se podrazumevala promena vertikalnih položaja deonica ili njihovo izlaganje u inverziji. Cf. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555, 90–91; Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venetia, 1558, 229–234; Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Da Capo Press, Amsterdam, New York, 1969, 105–115.

¹³ Pod „prostim kontrapunktom“ (lat. *contrapunctus simplex*) podrazumeva se i kontrapunktski stav oformljen tehnikom „nota prema noti“.

¹⁴ U našoj udžbeničkoj literaturi uočava se sličan pristup. Tako, npr. „za stav u kojem glasovi ne mogu zameniti svoja mesta (...) kaže se da je pisan u jednostrukom ili prostom kontrapunktu.“ Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1987. Prvi objavljeni udžbenik kontrapunkta na srpskom jeziku, u naslovu sadrži odrednicu „prosti kontrapunkt“. Cf. H. J. Tejlor, *Prosti kontrapunkt* (prev. Kosta Manojlović), Osvit, Beograd, 1922. Diferencijaciju na „prosti“ i „dupli kontrapunkt“ pravi Šin (Otakar Šin). Cf. Otakar Šin, *Nauka o kontrapunktu* (prev. Jovan Bandur), Prosveta, Beograd, 1949.

izvedeni spoj.¹⁵ Oni se manifestuju odvojeno (konsekutivna forma složenog kontrapunkta, od lat. *consecutio* – naizmenično) ili preklopljeno (simultana forma složenog kontrapunkta, od lat. *simili* – istovremeno).¹⁶ Izmene mogu imati samo pojedini glasovi kontrapunktske fakture (nepotpun složeni kontrapunkt), ili sve njene deonice (potpun složeni kontrapunkt).

Muzičke norme relevantne za prost kontrapunkt (intervalske i ritmičke karakteristike melodije, odnos kontrapunktskih glasova, tetman sazvučja itd.) ispoljene su i u složenom kontrapunktu. Iz tog razloga, za izradu prvobitnog spoja koristi se nov sistem kompozicionih pravila. U kontekstu datog muzičkog stila, ona unapred obezbeđuju ispravan zvučni rezultat izvedene kontrapunktske kombinacije i omogućavaju „da se iz prvobitnog spoja odstrani to, što u izvedenom daje sledove koji protivreče pravilima prostog kontrapunkta.“¹⁷

Teorija pokretnog kontrapunkta Tanjejeva donela je kvalitativno nove načine istraživanja kontrapunktske tehnike. Njenom izgradnjom otvoreni su putevi postavke i razvoja celovitog sistema složenog kontrapunkta. Međutim, u ruskoj teorijskoj muzikologiji do danas se nije iskristalisao jedinstveni pristup ovoj problematici, što uslovljava i potrebu preispitivanja njenih postojećih određenja.

Klasifikaciju složenog kontrapunkta prvi je izložio Tanjejev, razlikujući pokretni kontrapunkt, kontrapunkt koji dozvoljava udvajanje (u nesavršenim konsonancama) i obrtajni kontrapunkt.¹⁸ Pod obrtajem se podrazumeva takva izmena prvobitnog spoja, koja odgovara njegovom odrazu u ogledalu.¹⁹ Istražene su samo prve dve vrste. Pri tom, kod pokretnog kontrapunkta uvedena je dodatna diferencijacija na vertikalno-pokretni, horizontalno-pokretni i dvostruko-pokretni kontrapunkt.²⁰

No, u prvobitnoj verziji uvoda *Pokretnog kontrapunkta*, izložene su i pojedine karakteristike obrtaja; navedena je klasifikacija, koja obuhvata vertikalno-obrtajni, horizontalno-obrtajni i vertikalno-horizontalno-obrtajni kontrapunkt.²¹ Usled usmerenosti istraživanja na problematiku premeštanja melodija, ovaj deo uvoda je izostavljen iz konačne verzije rada.

¹⁵ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной конtrapunkt строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959, 10. U disertaciji će dalje biti korišćeno upravo navedeno, novije izdanje rada Tanjejeva.

¹⁶ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 248.

¹⁷ Сергей Танеев, op. cit., 13.

¹⁸ Cf. Ibid., 10.

¹⁹ Cf. Ibid., 12. Kod nas ovaj izraz ima sasvim drugo značenje, o čemu će biti više reči u odgovarajućim poglavljima ovog rada.

²⁰ Cf. Ibid., 11.

²¹ Cf. Сергей Танеев, Фрагмент из варианта вступления к книге *Подвижной конtrapunkt строгого письма*, С. И. Танеев: *Из научно-педагогического наследия*, Музыка, Москва, 1967, 42–45. Vertikalno-horizontalno-obrtajni kontrapunkt u disertaciji će biti imenovan kao dvostruko-obrtajni kontrapunkt.

U ruskoj muzičkoj teoriji aktuelizovan je problem klasifikacije koju predlaže Tanjejev; prošireno je shvatanje složenog kontrapunkta – kao njegovi samostalni elementi uvode se retrogradni kontrapunkt, kao i „onaj koji u izvedenom spoju dozvoljava augmentaciju ili diminuciju nekog od melodijskih glasova prvobitnog spoja“.²² Tendencije obuhvatnog pristupa ovoj problematici, manifestovale su se i određenjem različitih mogućnosti izmena: obrtaja (inverzije), širenja ili sužavanja intervala, uvećavanja ili umanjivanja dužine tonova, retrogradnog kretanja, umnožavanja broja glasova (ovo ne utiče na pokretni kontrapunkt, koji može biti ispoljen kod svih navedenih modifikacija).²³ Ovakav sistem klasifikacije nije razrađen, već su samo načelno postavljeni mogući elementi sistema, koji nisu nastali analizom muzičke prakse.

Određenje i tumačenje vidova složenog kontrapunkta često je sadržano u udžbenicima.²⁴ Tu se još više ističe problem njegovog poimanja i klasifikacije. Zato se u disertaciji ukazuje potreba početnog obuhvatnijeg određenja i sistematizovanja njegovih različitih vrsta, kako bi, u daljem toku rada, svaka od njih bila postavljena u fokus istraživanja.

Tanjejev je odredio načine kontrapunktskog premeštanja i obrtaja. Međutim, mogućnosti izmena trajanja tonova u kontekstu složenog kontrapunkta, do sada nisu adekvatno protumačene. Manifestovanje takvih modifikacija u izvedenom spoju biće imenovano kao „menzuralno-varijabilni kontrapunkt“ (od lat. *mensura* – mera, *variabilis* – promenljiv). Naime, drugačijom „merom“ tonova kod ponovljenog izlaganja, ali i njihovim

²² Cf. Виктор Фраенов, op. cit., 97.

²³ Cf. Кира Южак, op. cit., 236–237.

²⁴ Као појавни облици сложеног контрапункта набрајају се: одсуство измена, ритмичко увећавање, ритмичко умањивање, инверзија, ретроградација, удвајање, меšovити видови (свуда може бити испољено и премештање гласова). Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 94–95. Према другим схватањима, његови чиниоци су покретни контрапункт (у тумачењу Танјејева), контрапункт који дозвољава удвајања, контрапункт који дозвољава преображај (обртајни /инверзија/, ретроградни, који дозвољава аугментацију, који дозвољава диминуцију). Cf. Виктор Фраенов, *Учебник полифоније*, Музыка, Москва, 2000, 14. Прави се и дистинкција на две основне врсте – покретни и преображајни контрапункт (први је у складу са одређенима Танјејева, док се други састоји од аугментације, диминуције, обртаја /инверзије/ и ретроградације, уз могућност комбиновања). Cf. Михаэль Ройтерштейн, *Полифония*, Академия, Москва, 2002, 98. Сличне тенденције поимања и класификације сложеног контрапункта, засноване на теорији Танјејева уз допуне, манифестују се диференцијацијом на покретни контрапункт, контрапункт који дозвољава удвајање, контрапункт који дозвољава метричке измене (пропорционалну аугментацију или диминуцију), обртајни контрапункт, комбиновани контрапункт (покретни и обртајни контрапункт раščланјени су у складу са приступом Танјејева, док остали видови немају додатну диференцијацију). Cf. Наталья Симакова, op. cit., 250–251. Слично је и код разликовања на покретни контрапункт, контрапункт који дозвољава удвајање, контрапункт који дозвољава преображај мелодије (обртајни /„као у огледалу“/, ретроградни, двоstrуко-обртајни, непотпуни, са ритмичком аугментацијом или диминуцијом), уз могућност постизања разних комбинација. Cf. Татьяна Дубравская, *Полифония: Учебник для высшей школы*, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки, Академический Проект, Альма Матер, Москва, 2008, 105.

izostavljanjem i/ili dodavanjem, postiže se promjenljivost veličine kontrapunktske melodije, odnosno njeno „rastezanje“ ili „sažimanje“.

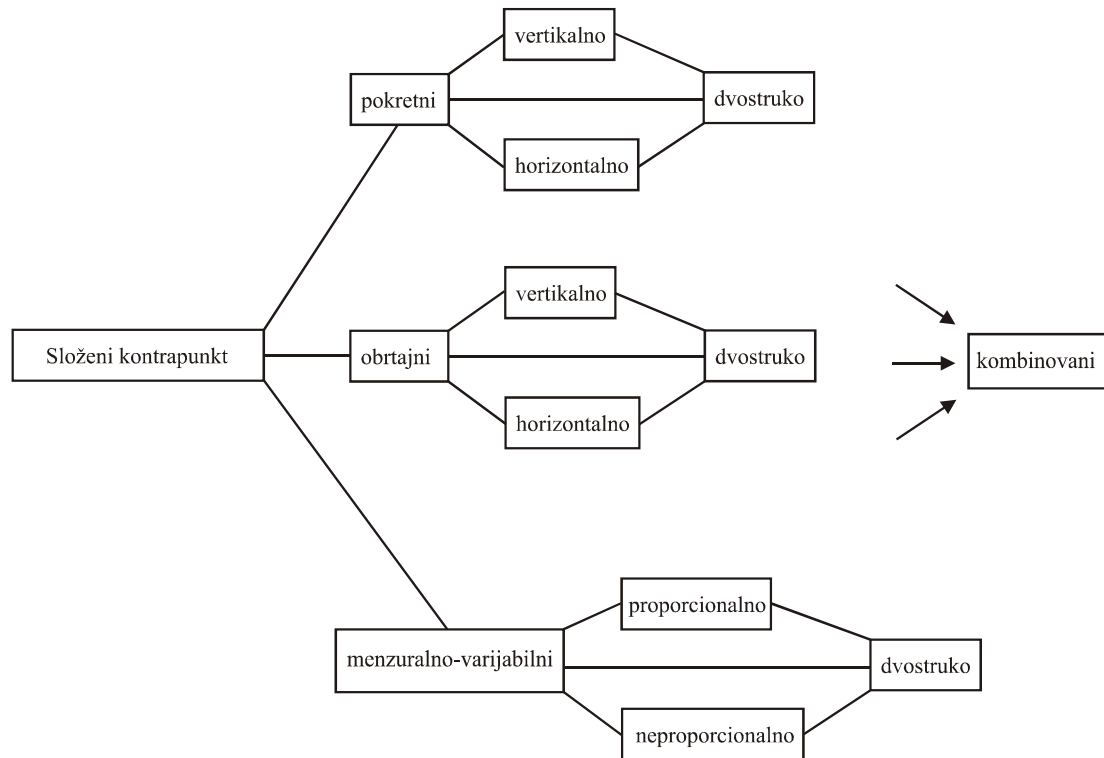
To se ostvaruje pomoću određene proporcije, čime se obrazuje proporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt. S druge strane, slobodnim izmenama svih ili samo pojedinih tonova, brisanjem postojećih i/ili uvođenjem novih, manifestuje se neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt. Ukoliko jedan glas ima proporcionalne izmene, dok su u drugom one neproporcionalne, nastaje dvostruko-menzuralno-varijabilni kontrapunkt. S obzirom na to da ne postoji teorija navedenih kontrapunktskih preobražaja, ovakva početna određenja su preduslov njihovog daljeg izučavanja.

Ideja kontrapunktskog udvajanja u disertaciji će biti razrađena i realizovana u svim vrstama složenog kontrapunkta. Ovde se tzv. „kontrapunkt koji dozvoljava udvajanje nesavršenim konsonancama“ neće izdvajati kao posebna oblast, već će se tretirati samo kao jedna mogućnost umnožavanja deonica. Ono može biti ostvareno i na druge načine, što će, takođe, biti istraženo.

Dakle, u radu će biti obuhvaćene tri vrste složenog kontrapunkta, koje će, u skladu sa izmanama nastalim u izvedenom spoju, imati dodatnu diferencijaciju: pokretni (vertikalno-pokretni, horizontalno-pokretni, dvostruko-pokretni), obrtajni (vertikalno-obrtajni, horizontalno-obrtajni, dvostruko-obrtajni) i menzuralno-varijabilni (proporcionalno-menzuralno-varijabilni, neproporcionalno-menzuralno-varijabilni, dvostruko-menzuralno-varijabilni). One mogu proizvoditi udvajanje, što će odrediti i način imenovanja: npr. kontrapunkt sa vertikalno-pokretnim udvajanjem, kontrapunkt sa horizontalno-obrtajnim udvajanjem, kontrapunkt sa neproporcionalno-menzuralno-varijabilnim udvajanjem itd. Objedinjavanjem izmena iz različitih vrsta složenog kontrapunkta nastaje kombinovani kontrapunkt. U narednoj shemi predstavljeni su osnovni činoci sistema složenog kontrapunkta:

Shema 1

Sistem složenog kontrapunkta



Ovde nisu navedeni: raznovrsna udvajanja, potpuni i nepotpuni vidovi izmena, njihovo kombinovanje – što je potencijal sadržan unutar navedenih vrsta. Njihovo isticanje usložnilo bi predstavu osnove sistema. Načini praktičnog ostvarivanja navedenih mogućnosti i sagledavanje njihove primene u kompozitorskoj praksi, takođe će biti u fokusu istraživanja.

Struktura rada organizovana je u četiri celine – poglavlja, od kojih je svako usmereno prema istraživanju problematike po jedne vrste složenog kontrapunkta. Prvo poglavlje se bavi pitanjima kontrapunktskog premeštanja glasova, na početku navođenjem njegovih osnovnih karakteristika, razmatranjem terminoloških pitanja, istorijata tehnike i teorije, odlika naučnog rada Tanjejeva. Fokus je postavljen na sagledavanje specifičnosti vidova pokretnog kontrapunkta u kontrastnoj, neimitacionoj polifoniji, uz određenje značaja teorije Tanjejeva. Naučni rezultati njegovog rada posebno su bitni, na njima se, zapravo, temelji ovo istraživanje, te je, stoga, osobita pažnja usmerena prema ovoj problematici.

Pokretno udvajanje je naročito obuhvatno sagledano. Nakon revizije njegovih dosadašnjih shvatanja, izvršene su početne teorijske postavke. Tumačenje ovih aspekata složenog kontrapunkta dalje je realizovano u svetlu teorije Tanjejeva, uz njenu nadogradnju. Nakon vertikalno-pokretnog udvostručenja različitih melodija, horizontalno-pokretno i

dvostruko-pokretno umnožavanje istog muzičkog materijala obuhvaćeno je razmatranjem problematike proste kanonske i složene kanonske imitacije (u poslednjem slučaju, reč je o beskrajnim kanonima i kanonskim sekvencama).²⁵ Aktuelizovano je i svojevrsno pokretno utrostručenje istih melodija – troglasna kanonska imitacija.

U kontekstu nepotpunog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja različitog muzičkog materijala, obrađeni su imitacija na kantus firmus (uz početno razmatranje istorijata teorije kantusa firmusa), prosta kanonska, nekanonska i složena kanonska imitacija na kantus firmus. Potpun vid ovakvog umnožavanja glasova, pored dvostruke prirodne i kanonske imitacije, uključuje razmatranje dvostrukih beskrajnih kanona i kanonskih sekvenca.

Drugo poglavlje bazirano je na problematici obrtajnog kontrapunkta. Izvršena je klasifikacija njegovih vidova, razmotrena su terminološka pitanja, uspostavljena je veza između matematike i muzike, uz redefinisavanje poimanja ose i centra obrtaja u kontrapunktu. Izloženi su pregled istorijata primene ove kompozicione tehnike do kraja renesanse i njena teorijska određenja. Posebno su, iz aspekta složenog kontrapunkta, istraženi inverzija u slobodnoj i imitacionoj polifoniji, retrogradacija u kontrastnom dvoglasu, horizontalni odraz i dvostruki obrtaj.

Menzuralno-varijabilni kontrapunkt predmet je izučavanja trećeg poglavlja disertacije. Navođenjem njegovih opštih karakteristika, uz nov pristup poimanju ove problematike, postavljena je osnova daljih teorijskih razmatranja. Izlažu se istorijat tehnike i teorije, uz sagledavanje savremenih tumačenja. Posebna pažnja usmerena je ka istraživanju menzuralno-varijabilnog udvajanja. Obuhvaćena je specifična kontrastne i imitacione polifonije kod menzuralnog variranja, uz otkrivanje određenih posebnih mogućnosti takvog kontrapunktskog rada.

Sprega različitih načina kontrapunktski-modifikovanog ponavljanja, razmotrena je u četvrtom poglavlju disertacije. Određeni su načini realizacije raznovrsnih kombinacija, istraženi dvodelni i trodelni pojavni oblici ovakvog kontrapunkta. Posebno su, u ovom kontekstu, izučene i pojedine osobenosti složene kanonske imitacije.

Na kraju rada daje se sumiranje dobijenih naučnih rezultata, uz otkrivanje potencijala i mogućih pravaca daljeg razvoja teorije složenog kontrapunkta.

²⁵ Kasnije će biti navedena razlika između proste i složene kanonske imitacije.

U radu je naveden veliki broj notnih primera. Neki od njih su pronađeni i izdvojeni pre izrade disertacije, kod analize posebno složenih kontrapunktskih situacija – posebno onih koje nisu mogle biti protumačene korišćenjem konvencionalnog analitičkog aparata. S druge strane, u procesu promišljanja i razrade teorijskog sistema složenog kontrapunkta, deduktivnim putem se dolazilo do otkrivanja određenih mogućnosti kontrapunktski-modifikovanog ponavljanja. Tada je postojala potreba njihovog pronalaženja u kompozitorskoj praksi. U manjem obimu su primeri komponovani tokom samog istraživanja, jer nisu mogli biti uočeni u muzici strogog kontrapunktskog stila. Oni proizlaze iz teorijskog sistema, nastali su kao produkt teorijskih uopštavanja.

Korišćeni su resursi biblioteke Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, posebno sabrana dela pojedinih renesansnih kompozitora,²⁶ kao i određeni muzikološki radovi sa notnim priložima.²⁷ Svi navedeni primeri notografisani su pomoću računarskog programa *Sibelius 4*; dodatno su, kao vektorske grafike, obrađeni korišćenjem softvera *CorelDRAW X3*, koji je upotrebljen i kod izrade shema i složenijih tabela.

U disertaciji će razmatranje biti bazirano na dvoglasnom složenom kontrapunktu, jer svako proširenje ove materije na troglasni i višeglasni stav, pored velikog prostora koje bi zauzelo, suštinski ne bi donelo značajnije informacije (kod udvajanja dolaziće do povećavanja broja glasova, ali će i tu u osnovi biti dvoglasni kontrapunkt). Ovakav pristup proističe i iz činjenice da osnovu svakog polifonog višeglasja čine kombinacije dobro izgrađenih dvoglasnih stavova.²⁸

Novi naučni rezultati disertacije manifestovaće se izgradnjom celovitog teorijskog sistema, u koji će biti ugrađeni kako izučeni elementi složenog kontrapunkta, tako i njegovi do sada neistraženi vidovi. Takođe, biće razrađen metodološki okvir za analitičku primenu

²⁶ Cf. *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Raffaele Casimiri, Knud Jeppesen, Lino Bianchi (Ed.), Istituto Italiano per la Storia della Musica, Edizione Scapella, Roma, 1939–1961; *Werken van Josquin des Prés*, Albert Smijers, Myroslaw Antonowycz, Willem Elders (Ed.), Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam; Kistner & Siegel, Leipzig, 1922–1968; Johannes Ockeghem, *Collected Works*, Dragan Plamenac (Ed.), Second volume, American Musicological Society, Columbia University Press, New York, 1947; Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, neue Reihe*, Siegfried Hermelink, Wolfgang Boetticher, Kurt von Fischer, Peter Bergquist (Ed.), Bärenreiter, Kassel, 1956–1995.

²⁷ Cf. Jozef Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu, Tom I*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa, 1958; Наталья Симакова, *Вокальные жанры эпохи Возрождения*, Музыка, Москва, 1985; Юлия Евдокимова, *Многоголосие средневековья X–XIV века; История полифонии, выпуск 1*, Музыка, Москва, 1983; Юлия Евдокимова, *Музыка эпохи Возрождения; История полифонии, Выпуск 2а*, Музыка, Москва, 1989; Татьяна Дубравская, *Музыка эпохи Возрождения; История полифонии, Выпуск 2б*, Музыка, Москва, 1996. itd.

²⁸ Cf. Сергей Танеев, op. cit., 7.

postulata ove teorije. Poseban zadatak disertacije je definisanje načina praktične realizacije svih razmotrenih primera.

Integralno istraživanje složenog kontrapunkta, u kontekstu kompozitorske prakse strogog stila, doprineće proširivanju znanja iz oblasti muzičke teorije – dobijeni rezultati mogu biti korišćeni kod analize kontrapunktske tehnike ili komponovanja. Takav celovit teorijski sistem imaće potencijal daljeg razvoja i primene u novim uslovima.

1. Pokretni kontrapunkt

1.1. Opšte karakteristike

Predmet istraživanja u ovom poglavlju biće teorija pokretnog kontrapunkta u kontekstu naučnih dostignuća Sergeja Ivanoviča Tanjejeva. Ona će biti predstavljena kroz kritičko sagledavanje i istorijsko pozicioniranje. Aktualizovaće se pitanja metodologije autorovog rada i razlozi za njegovo bavljenje kontrapunktskom problematikom. Biće realizovana nadogradnja teorijskog sistema Tanjejeva – sagledavanjem tumačenja kontrapunktskog premeštanja u radovima drugih muzičkih teoretičara i davanjem sopstvenog doprinosa upotpunjavanju njegovog poimanja.

Teorija Tanjejeva, nastala kao rezultat analize polifonije strogog stila, izučavanja muzičko-teorijskih radova, pedagoškog i kompozitorskog iskustva – postavljena je na matematičkim osnovama. U njoj se prožimaju sistemska i istorijska muzikologija, jer se istraživanje muzike i izvođenje pravila komponovanja temelje na primeru kompozitorske prakse renesansne epohe. Uvođenje aritmetičkih operacija, simbola, osobeno brojčano predstavljanje intervala i njihov tretman kao promenljivih veličina, omogućili su jasnije tumačenje mnogih nedovoljno izučenih vidova složenih kontrapunktskih kombinacija.

Razumevanje pokretnog kontrapunkta ranije je bilo nepotpuno, a njegova teorija predstavljala je samo skup empirijskih pravila; pomoću matematike, izgrađen je jasan, racionalno postavljen i celovit teorijski sistem, sa velikom praktičnom vrednošću, koji omogućava komponovanje i analitičko sagledavanje različitih aspekata pomeranja kontrapunktskih deonica. Time su, čak, potencijalno otvorene i mogućnosti stvaranja novih pojava oblika ovakvog kontrapunktskog rada.²⁹

Teorija pokretnog kontrapunkta Tanjejeva sve do danas nije izgubila svoju aktuelnost, jer tako obuhvatan i sistematičan pristup ovoj problematici do sada nije realizovao nijedan muzički teoretičar. Međutim, izvan granica bivšeg Sovjetskog Saveza njegova teorijska koncepcija malo je poznata. To se odnosi i na našu sredinu; u udžbeničkoj literaturi na srpskom jeziku, nažalost, još uvek nisu osvetljene pojave iz oblasti pokretnog kontrapunkta, niti je teorija Tanjejeva ugrađena u kontrapunktsko učenje. Zato je bitno sagledavanje njenih

²⁹ Na ovu osobenost ukazuje i Tanjejev, konstatacijom da su u njegovom radu mnogi od navedenih primera po prvi put ostvareni u muzici. Cf. Сергей Танеев, op. cit., 319.

osnovnih principa – ono će dovesti do potpunijeg razumevanja kompozicione tehnike u muzici renesanse.

Opravdanost ovakvog istraživanja vidi se u činjenici da mnogi problemi, koji će biti u fokusu razmatranja, gotovo da nisu izučavani. Zasnovanost ovakvog stava počiva na rezultatima analize do sada najpotpunijeg spiska literature o Tanjejevu, koji sadrži više od dvesta naslova,³⁰ kao i bibliografije na internet sajtu *Tanjejevskog muzičkog društva*.³¹ Na osnovu ovih izvora može se zaključiti da nijedan od objavljenih radova nije, iz bilo kog aspekta, specijalno posvećen teoriji Tanjejeva.

Ovo poglavlje obuhvata analizu autorovih naučnih rezultata u kontekstu neimitacione, kontrastne polifonije,³² kao i sagledavanje nadogradnje određenih segmenata teorije pokretnog kontrapunkta koji se manifestuju proširivanjem mogućnosti njene praktične primene.³³ Izvršena je i provera ovog teorijskog aparata – analitičkim sagledavanjem primera iz muzičke literature. Posebna pažnja posvećena je dijahronom aspektu teorije pokretnog kontrapunkta, gde su, primenom komparativne metode, dobijeni rezultati koji pokazuju značaj naučne delatnosti Tanjejeva.

Prikaz teorijske koncepcije Tanjejeva realizovan je u polifonom dvoglasu. Već je rečeno da proširenje ove materije na troglasni i višeglasni kontrapunktski stav, pored velikog prostora koje bi zauzelo, ne bi donelo značajnije informacije (osnovu svakog polifonog višeglasja čine kombinacije dobro izgrađenih dvoglasnih stavova). Integralno istraživanje teorije pokretnog kontrapunkta dovešće do rezultata koji mogu imati potencijal primene u novim uslovima – u drugim vrstama složenog kontrapunkta.

Pokretni kontrapunkt, kao deo sistema složenog kontrapunkta, realizuje se pomoću najmanje dva kontrapunktska spoja glasova – prvobitnog i jednog ili više izvedenih. Ovde se, pod odrednicom „izvedeni spoj“, podrazumeva izmenjeno ponavljanje svojevrsnog kontrapunktskog modela; prethodno izložen muzički materijal pojavljuje se u drugačijem vertikalnom, horizontalnom ili dijagonalnom odnosu.³⁴

Prema savremenim tumačenjima, utemeljenim na teorijskim postavkama Tanjejeva, pokretni kontrapunkt je „vid složenog kontrapunkta, polifoni spoj melodija (raznih, a takođe istih, sličnih, izloženih u vidu imitacije), koje mogu obrazovati jedan ili nekoliko izvedenih spojeva, kao rezultat izmena prvobitnog odnosa pomoću premeštanja (pomicanja, pomeranja)

³⁰ Cf. Людмила Корабельникова, *Творчество С. И. Танеева; Историко-стилистическое исследование*, Музыка, Москва, 1986, 267–274.

³¹ Cf. <http://www.taneyev.nm.ru/Biblio.htm>, ac. 11. 08. 2007. at 10.35 PM

³² Cf. Сергей Танеев, op. cit.

³³ Cf. Юлия Евдокимова, *Учебник полифонии*, Музыка, Москва, 2000.

³⁴ Cf. Сергей Танеев, op. cit., 10.

tih nepromenljivih melodija.“³⁵ Ukoliko se to realizuje po vertikali, u izvedenom spoju će doći do modifikacije vertikalnog položaja melodijskog sadržaja deonica. Drugim rečima, promeniće se njihove visinske pozicije. Vertikalno premeštanje može dovesti do približavanja ili širenja prostora između glasova, kao i do zamene mesta prethodno izloženog muzičkog materijala. Time se obrazuje vertikalno-pokretni kontrapunkt. U narednom primeru pokazan je jedan od načina manifestovanja takvih izmena (deonice koje imaju pauze su izostavljene):

Primer 1a

Žosken de Pre (Josquin des Prez), *Alma redemptoris mater* (motet, t. 1–4, prvobitni spoj)

Primer 1b

Žosken de Pre, *Alma redemptoris mater* (motet, t. 9–12, izvedeni spoj)

Još jedan specifičan vid vertikalnog premeštanja Tanjejev imenuje kao „kontrapunkt koji dozvoljava udvajanje“, jer se izvedeni spoj manifestuje umnožavanjem prethodno izloženih melodija (pomoću nesavršenih konsonanci, tj. događa se paralelno kretanje). Prema Tanjejevu svako udvajanje je, ništa drugo, nego vertikalno premeštanje glasa na interval, jednak datoj nesavršenoj konsonanci.³⁶ Fenomenu kontrapunktskog udvajanja biće posvećena posebna pažnja u ovom radu, te će njegove specifičnosti, usled vrlo izražene kompleksnosti, biti posebno razmatrane.

Ukoliko se pomicanje melodija realizuje po horizontali, nastaje horizontalno-pokretni kontrapunkt. Ovde dolazi do smanjivanja ili povećavanja njihove temporalne distance, što može dovesti i do promene redosleda njihovog izlaganja. Poslednji slučaj naveden je u sledećem primeru:

³⁵ Виктор Фраонов, Подвижной контрапункт, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 4, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 311.

³⁶ Cf. Сергей Танеев, op. cit., 12.

Primer 2a

Đovani Pjerluidi da Palestrina (Giovanni Pierluigi da Palestrina), *Doctor bonus* (motet, t. 52–55, prvobitni spoj)

Cantus
xit: Sal - - ve, Crux,

Altus
xit: Sal - ve, Crux

Tenor
xit: Sal -

Bassus
xit: Sal - ve,

Primer 2b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Doctor bonus* (motet, t. 57–59, izvedeni spoj)

Cantus
- ve, sal - - ve, Crux, sal -

Altus
sal - ve, Crux, sal - ve, Crux,

Tenor
Crux, sal - ve, Crux, sal -

Bassus
Crux, sal - ve,

U izvedenom spoju se uočava pomeranje melodijskog sadržaja donjeg glasa za jedan takt u desno, ili gornjeg glasa za isti vremenski razmak u levo. Pri tom, njihov vertikalni odnos je očuvan, jer je u obe deonice transponovanje realizovano na isti interval (za kvintu naniže).

Istovremene izmene visinskih i vremenskih koordinata kontrapunktskih melodija, čine dvostruko-pokretni kontrapunkt. Drugim rečima, u izvedenom spoju, pored promena njihovih vertikalnih relacija dolazi i do modifikacija horizontalnih odnosa. Dakle, pojavljuje se svojevrsno dijagonalno pomeranje:

pravi se diferencijacija na dvostruki, trostruki, četverostruki kontrapunkt (eng. *double, triple, quadruple counterpoint*). Takvo imenovanje primenjuje se i u Francuskoj (franc. *contrepoint renversible*); poput prethodnog slučaja, napravljena je dodatna razlika usklađena sa brojem glasova koji menjaju vertikalne pozicije (franc. *contrepoint double, triple, quadruple*). U nemačkoj muzičko-teorijskoj literaturi, kod tzv. „višestrukog kontrapunkta“ (nem. *mehrfacher Kontrapunkt*), postoji identična klasifikacija (nem. *doppelte, dreifache, vierfache Kontrapunkt*).

U našoj sredini poimanje problematike premeštanja polifonih melodija biće sagledano analizom do sada objavljenih udžbenika kontrapunkta – hronološkim redom. Prema autoru prvog takvog rada na srpskom jeziku, kontrapunkt može biti dvojak: prost i dvostruki.³⁷ S obzirom na to da se ovakva konstatacija ne odnosi samo na oblast polifonog dvoglasa, već i na višeglasje – verovatno se temelji na terminološkim odrednicama koje vode poreklo još iz perioda renesanse.³⁸ No, osim navedenog početnog tumačenja, ne ide se izvan oblasti „prostog kontrapunkta“.

Nova terminologija u našoj sredini prvi put je uvedena prevodom Šinove knjige, gde se, nasuprot prostom kontrapunktu, koriste izrazi: „obrtajni kontrapunkt“, „dupli kontrapunkt“, pa čak i „troglasni dupli kontrapunkt“ (opet, moguće, pod uticajem renesansne terminologije).³⁹ Kontrapunkt „sa udvajanjem“ imenuje se kao „terciranje“, te se tako unapred isključuje mogućnost udvajanja u sekstama.⁴⁰ No, bitno je isticanje ovakve vrste kontrapunktskog rada, koja je posebno razmotrena (jedini slučaj u muzičko-teorijskoj literaturi na srpskom jeziku).

U prvom udžbeniku kontrapunkta srpskog autora, poistovećuju se dvostruki i obrtajni kontrapunkt, a tek potom se pravi diferencijacija u skladu sa brojem glasova koji učestvuju u vertikalnim premeštanjima, što je istaknuto sledećom konstatacijom: „Pod dvostrukim ili obrtajnim kontrapunktom podrazumevamo takav način kontrapunktiranja, koji omogućava da dva kontrapunktirajuća glasa zamene svoj položaj (...) Ukoliko se radi o međusobnom zamenjivanju triju glasova dobijamo trostruki kontrapunkt.“⁴¹

Do svojevrzne terminološke konsolidacije dolazi tek u radu Vlastimira Peričića. U njemu se ističe sledeće: „Za dvoglasni ili višeglasni stav kažemo da je rađen u obrtajnom

³⁷ Cf. H. J. Tejlor, op. cit., 6.

³⁸ Izrazom „dvostruki kontrapunkt“ nije istican broj glasova koji učestvuju u vertikalnom premeštanju (kao što je to danas slučaj), već se ova odrednica odnosila na mogućnost postizanja dva različita kontrapunktska spoja izlaganjem istog muzičkog materijala, o čemu je već bilo reči. Cf. Nicola Vicentino, op. cit., 90–91; Gioseffo Zarlino, op. cit., 229–234; Thomas Morley, op. cit., 105–115.

³⁹ Cf. Otakar Šin, op. cit., 80–96, 215.

⁴⁰ Cf. Ibid., 86.

⁴¹ Marko Tajčević, *Kontrapunkt*, Prosveta, Beograd, 1958, 146.

kontrapunktu, ako njegovi glasovi mogu međusobno razmeniti mesta – tako da viši glas postane niži i obratno, – a da pri tom vođenje glasova i sazvučja koja oni obrazuju ostanu korektni, tj. da se ne pojave nikakve greške. Nasuprot tome, za stav u kojem glasovi ne mogu zameniti svoja mesta (...) kaže se da je pisan u jednostrukom ili prostom kontrapunktu.⁴² Dalje se, u zavisnosti od broja glasova koji učestvuju u vertikalnom premeštanju, koriste izrazi: „dvostruki“, „trostruki“, „četvorostruki kontrapunkt“. Dakle, upotrebljen je engleski i francuski terminološki model, dok je, kao sinonim za prost kontrapunkt uvedena odrednica karakteristična za nemačku terminologiju – „jednostruki kontrapunkt“.⁴³

Ovde su prvi put u našoj muzičko-teorijskoj literaturi navedeni izrazi: „vertikalno-pokretni“, „horizontalno-pokretni“ i „dvostruko-pokretni kontrapunkt“, kod prikaza ruskog terminološkog aparata.⁴⁴ Uz primer dvostruko-pokretnog kontrapunkta, konstatuje se kako je primena takve tehnike retka.⁴⁵

U svom drugom kontrapunktskom radu, Peričić izostavlja razmatranje problematike ne samo pokretnog kontrapunkta, već i tzv. „obrtajnog“ (u značenju ovog termina u našoj sredini).⁴⁶ U knjizi Bruna Červenke (Bruno Cervenca) uočava se isti nedostatak.⁴⁷ Time je naša udžbenička literatura o vokalnoj polifoniji, potpuno lišena veoma bitne oblasti kontrapunktske tehnike. S druge strane, imenovanje usklađeno sa brojem polifonih deonica koje menjaju položaje u zvučnom prostoru, sadržano je u udžbeniku instrumentalnog kontrapunkta.⁴⁸

Uočava se terminologija, svojstvena imenovanju primenjenom u kontrapunktskim radovima zapadnih muzičkih teoretičara. U daljem tekstu biće razmotrena preovlađujuća upotreba pojma „obrtajni kontrapunkt“.

Naime, njegovim korišćenjem pojavljuje se izvesna nepreciznost i dvosmislenost. Do „iluzije“ obrtaja verovatno dolazi zbog česte upotrebe tzv. dvostrukog kontrapunkta u oktavi,

⁴² Vlastimir Peričić, op. cit., 188.

⁴³ U ovom radu pojavljuju se i konstatacije koje, čini se, nemaju uporište u muzičkoj praksi. Tako, npr. tvrdi se da su u renesansnom vokalnom stilu primeri „obrtajnog kontrapunkta“ retki, sporadični i primenjeni u kraćim odlomcima, bez sistematskog sprovođenja tokom kompozicije. Cf. Ibid., 207. Analizom muzike strogog kontrapunktskog stila može se uočiti suprotno – tj. da je pokretni kontrapunkt, uz imitaciju i tehniku kantusa firmusa, jedna od osnovnih tehnika rada sa muzičkim materijalom. Pored toga, problematični su i stavovi izloženi u poglavlju o kanonskoj tehnici, o čemu će kasnije biti više reči.

⁴⁴ Cf. Ibid., 209.

⁴⁵ Ovakva tvrdnja nije utemeljena na kompozitorskoj praksi; fenomen horizontalnog premeštanja u kontrapunktu kasnije će biti u fokusu razmatranja.

⁴⁶ Cf. Vlastimir Peričić, *Vokalni kontrapunkt*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1991.

⁴⁷ Cf. Bruno Červenka, *Kontrapunkt u klasičnoj vokalnoj polifoniji* (prev. Konstantin Babić), Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.

⁴⁸ Cf. Mirjana Živković, *Instrumentalni kontrapunkt*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1991.

gde je, zapravo, sadržan obrtaj intervala.⁴⁹ No, to je svakako harmonska, a ne kontrapunktska osobina, što upućuje na zaključak da se ne mogu zbog harmonskih karakteristika tumačiti kontrapunktske pojave. Pojam „obrtajni kontrapunkt“, kao naziv samo jednog mogućeg aspekta vertikalno-pokretnog kontrapunkta, dovodi do svojevrsne kolizije i sa pravim značenjem obrtaja, koji ne može biti sinonim premeštanja.⁵⁰ S druge strane, modifikacija visinskih pozicija melodija ne podrazumeva samo apsolutnu promenu uzajamnih odnosa (tj. da gornja postane donja i obrnuto); one se mogu približiti jedna drugoj, bez prelaska tzv. „kritične tačke“, ali i udaljiti, čime se proširuje prostor između njih. Zato je terminološki aparat Tanjejeva najprikladniji za imenovanje kontrapunktskih pojava koje nastaju usled raznih načina pomeranja melodijskog sadržaja polifonih glasova.

Iz dosadašnjeg razmatranja proizlazi da je, osim jednog načina vertikalnog premeštanja muzičkog materijala, gotovo u potpunosti zanemareno njegovo pomeranje po ostalim koordinatama. U tom kontekstu, pristup Tanjejeva posebno je značajan, ne samo zbog sagledavanja raznih aspekata pokretnog kontrapunkta, već i zbog adekvatnog terminološkog određenja takvih pojava.

1.1.2. Istorijat tehnike

U daljem tekstu razmatranje će biti fokusirano na modalitete praktične primene pokretnog kontrapunkta – od srednjovekovne epohe do kraja XVI veka. To će omogućiti i bolje razumevanje potonjeg sagledavanja njegovih teorijskih određenja.

Prvi primeri svojevrsnog pokretnog kontrapunkta mogu se uočiti u organumu, gde je korišćen osoben način rada sa muzičkim materijalom – štimitauš (nem. *Stimmtausch* – zamena glasova). Na početku zasnovan na uzajamnoj razmeni ritmičkih figura, njegov razvoj se, potom, manifestovao zamenom mesta celokupnog melodijskog sadržaja deonica (obično susednih). Takvo premeštanje bilo je u primi, tj. zadržavane su prvobitne visine. S obzirom na to da se time dobijao isti zvučni rezultat, jer su očuvane harmonske karakteristike, ovakav postupak primenjivan je kako bi se povećala pažnja pevača kod izvođenja onih delova kompozicije, koji su se ponavljali. Osim toga, kada je postojala registarska razlika deonica, obrazovalo se i svojevrsno tembralno variranje.

⁴⁹ Kod pojedinih muzikologa intervalski obrtaj se ističe kao glavna odlika ove oblasti kontrapunkta. Cf. William Drabkin, *Invertible counterpoint*, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 512.

⁵⁰ Odrednica „obrtajni kontrapunkt“ u ovom radu se koristi u sasvim drugačijem kontekstu, čemu će biti posvećeno posebno poglavlje.

Osnovno svojstvo tehnike štimtauš jeste „ostinatno ponavljanje materijala, efekat stabilnog zvučanja celokupnog višeglasja, za čije dostizanje su pomogli raznovrsni postupci variranog razmeštanja jednih te istih linija po glasovima.“⁵¹ U narednom primeru, može se uočiti takav postupak:⁵²

Primer 4a

Organum XII vek (prvobitni spoj)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in G-clef and the bottom staff is in C-clef. Both are in 8/8 time. The melody consists of quarter notes and half notes. The lyrics are: lam lu - cis or - to si - de - re.

Primer 4b

Organum XII vek (izvedeni spoj)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in G-clef and the bottom staff is in C-clef. Both are in 8/8 time. The melody consists of quarter notes and half notes. The lyrics are: de - um pre - ce - mut su - pli - ces.

Često ponavljanje kratkih ritmičko-melodijskih formula, tipično je za stvaralaštvo Perotinususa (Perotinus). Zamenom melodijskog sadržaja između glasova, prevazilažena je pojava monotonije. Tako su postavljene osnove ne samo tehnike složenog kontrapunkta, već i imitacije, što ispravno uočava Pelecis: „Nastao pod uticajem principa komponovanja na kantus firmus, sam štimtauš otvoreno je uticao na dalji razvoj tih principa – na višekratno sprovođenje melodijske osnove, na njen prelazak iz glasa u glas. Ukratko, štimtauš je postao interesantna karika ka razvoju već jasno čujnih varijacionih i varijantnih formi, predajući, takođe, štafetu daljim traženjima i otkrivanjima u oblasti imitacije i složenog kontrapunkta.“⁵³

Naredna dva fragmenta Perotinusovog organuma, pokazuju primenu štimtauša u troglasnoj fakturi:

⁵¹ Юлия Евдокимова, *Многоголосие средневековья...*, op. cit., 50.

⁵² Cf. Ernest Sanders and Peter Lefferts, Voice-exchange, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 26, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 871.

⁵³ Георгий Пелецис, Строение квадруплей Перотина, *Вопросы музыкальной формы, выпуск 4*, Музыка, Москва, 1985, 166.

Primer 5a

Perotinus, *Sederunt Principes* (prvobitni spoj)

4. nubem scripture, 5. patent figure

(se)

Primer 5b

Perotinus, *Sederunt Principes* (izvedeni spoj)

9. Er - rant future 10. signa pressure,

(se)

Perotinus je vršio i vertikalna premeštanja muzičkog materijala na određene intervale, obično one koji omogućavaju očuvanje savršenih konsonanci i kod ponavljanja.⁵⁴ U njegovim delima manifestuje se i složeniji kontrapunktski rad. Tako, uz štimtauš, ponekad se modifikuje i prvobitni horizontalni položaj glasova:

Primer 6a

Perotinus, *Sederunt Principes* (prvobitni spoj)

DE inpulvere 25. profilio Syon con -

DE

⁵⁴ Cf. Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 28.

Primer 6b

Peritinus, *Sederunt Principes* (izvedeni spoj)

8
8
8
querere 26. Quere - le 27. planctus
(DE)

U XIII veku štimitauš je primenjivan u motetu. Vokalne deonice naslojavane su na kantus firmus, obično izvedenog na muzičkom instrumentu. Njegovim ponavljanjem obrazovan je nov odsek kompozicije, uz razmenu muzičkog materijala iznad instrumentalnog fundamenta:

Primer 7

Anonimni autor, *Motet* (t. 1–12)

Triplum
Ha-re, ha-re, hi -e! Gou-da - lier ont fait a - wand' Ar - ras es co-te - ri - e,
Motetus
Ba - la - am! Gou - da - lier ont bien a - wan Laur-tenspour le goud - a - le
Tenor
(Balaam)
Saint An - dri - e! Ha-re, ha-re go - de man et ha - re! dru - e - ri - e,
ke - cha-scuns em - ba - le, lie en sont eng-lis - ke manquant il l'ont bien e - sta - le,

U muzici ovog razdoblja osobeni su bili: rondelus (franc. *rondel* – krug), građen od svojevrsnih blokova prvobitnih i izvedenih kontrapunktskih spojeva, rota (lat. *rota* – točak), sa sukcesivnim uvođenjem melodija po određenom redu, kasnije i kaća (ital. *caccia* – lov). U ranim primerima ovih žanrova podrazumevala se razmena muzičkog materijala deonica. Svi oni su indirektno ili neposredno povezani sa imitacijom, te će, zato, njihova specifika biti aktuelizovana u potonjim odgovarajućim poglavljima.

Tokom XIV veka uređenje melodijskog i ritmičkog aspekta muzičkog toka, povezano je upravo sa ponavljanjem (izoritmija). Nastajali su i osobeni postupci u radu sa muzičkim materijalom, jer su ritam i melodija tretirani kao odvojeni elementi. Tako je dolazilo do zamene vremenske organizacije tonova između deonica, svojevrsnog „dvostrukog

1.1.3. Razvoj teorije

Teorijska razmatranja pokretnog kontrapunkta postoje još u srednjem veku, dok je celovito određenje ove problematike izvršeno tek početkom XX veka. U daljem tekstu, hronološkim redosledom, biće sagledan razvoj ove teorije, sve do pojave istraživanja Tanjejeva, a biće data i eksplikativna analiza teorijskih izvora o kontrapunktu objavljenih na srpskom jeziku.

Štimtauš je opisan još u traktatu Garlandije (Johannes de Garlandia).⁵⁶ No, nešto temeljnije razmatranje pomeranja deonica uočava se tek u renesansi. Naime, Vićentino (Nicola Vicentino) navodi primere kontrapunktskog rada zasnovanog na premeštanju melodija za duodecimu i decimu.⁵⁷ To su, u kompozitorskoj praksi ovog perioda, često primenjivani vidovi vertikalno-pokretnog kontrapunkta.

Osoben je terminološki aparat, jer se pod pojmovima „dvostruki kontrapunkt“ (ital. *contrapunto doppio*) i „dvostruka kompozicija“ (ital. *composizione doppia*) nema u vidu broj glasova koji obrazuju ovaj vid kontrapunkta, već, zapravo, mogućnost dvostrukog izlaganja kontrapunktskog spoja istih melodija. Pod tim se još podrazumeva njihovo ponovljeno izlaganje u inverziji.⁵⁸

Prvi put u muzičko-teorijskoj literaturi naveden je i notni primer dvostruko-pokretnog kontrapunkta, ali bez obrazloženja načina izrade.⁵⁹

Primer 10a

Prvobitni spoj



Primer 10b

Izvedeni spoj



Na Vićentinove teorijske postavke nadovezuje se Carlino (Gioseffo Zarlino).⁶⁰ Razmatra se vertikalno premeštanje glasova na decimu ili duodecimu. Pored toga, sagledana je i inverzija

⁵⁶ Cf. Erich Reimer, *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre, Teil I, Quellenuntersuchungen und Edition, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band X, Franz Steiner, Wiesbaden, 1972, 95.*

⁵⁷ Cf. Nicola Vicentino, op. cit., 90–91.

⁵⁸ Cf. Ibid., 91.

⁵⁹ Cf. Idem. U ovim primerima se zapažaju elementarne greške: skrivene i akcentne kvinte.

⁶⁰ Cf. Gioseffo Zarlino, op. cit.

prethodno izloženog muzičkog materijala.⁶¹ Prvobitni spoj, napisan po pravilima dvostrukog kontrapunkta, imenuje se „glavni“ (ital. *principale*), a zvučni rezultat nakon vertikalnog premeštanja ili inverzije – „odgovor“ (ital. *replica*).⁶²

Metoda izrade dvostrukog kontrapunkta vrlo je specifična; sadržana je u mnogim teorijskim radovima (čak i nekoliko vekova kasnije). Problem vertikalnog premeštanja, uz očuvanje pravilnosti harmonskog toka, rešen je uvođenjem dopunskog, trećeg glasa: na jednom od okvirnih linijskih sistema, npr. gornjem, piše se određeni melodijski sadržaj (to može biti i kantus firmus), te se, potom, on prepisuje na odabrani interval u drugi okvirni linijski sistem (donji glas, tako da se zapravo dobija udvajanje); na kraju, u srednjem linijskom sistemu komponuje se kontrapunkt, koji u odvojenim dvoglasnim spojevima obrazuje pravilno zvučanje sa dve prethodno postavljene deonice (dakle, time se ne dobija „pravilan“ troglas). Na osnovu toga, izvodi se „glavni“ kontrapunktski stav, koji proizvodi dodati glas i jedan od prethodno napisanih, dok će „odgovor“ činiti kontrapunktski glas sa preostalom deonicom troglasnog kontrapunktskog modela. Interval udvajanja pokazaće vrstu dvostrukog kontrapunkta (u decimi ili duodecimi). U primerima daju se odvojene deonice, na osnovu kojih se mogu rekonstruisati dvoglasni spojevi, kao i kontrapunktski model koji je poslužio za njihovu izradu:⁶³

Primer 11a

Principale



Primer 11b

Replica



Primer 11c

Kontrapunktski model



⁶¹ Cf. Ibid., 232–233.

⁶² Cf. Ibid., 229.

⁶³ Cf. Ibid., 230.

Carlino ističe osobenost dvostrukog kontrapunkta u decimi, određujući, pri tom, još jedan aspekt premeštanja deonica: „Dvostruki kontrapunkt može biti otepevan troglasno, sa dodatim glasom za decimu iznad donje deonice *principale*, u *replica* za tercu kroz dve oktave ispod gornje deonice.“⁶⁴ Dakle, govori se o vertikalnom udvajanju jednog od glasova.

Način komponovanja svojstven Italijanima, odnosno dvostruki kontrapunkt (eng. *double descant*), tumači Morli (Thomas Morley), ističući da se kod promene mesta melodija dobija nova harmonija.⁶⁵ Početni kontrapunktski spoj i njegovo izmenjeno ponavljanje (sa vertikalnim premeštanjem ili inverzijom) imenuju se engleskim ekvivalentima italijanskih izraza koje koristi Carlino (eng. *Principal; Reply*).

Pored dvostrukog kontrapunkta u duodecimi i decimi, razmatranje vertikalnog premeštanja u oktavi tumači Svelink (Jan Pieterszoon Sweelinck).⁶⁶ Osobeno je poimanje „dvostrukosti“ muzičke kompozicije, prvenstveno fuge, koje je drugačije u odnosu na kasnije pristupe. Tako, za Svelinka je, zapravo, dvostruka fuga po današnjim shvatanjima dvoglasna kanonska imitacija; pri tom, ako je ona „u dva tona“, tj. u terci, znači da je udvojena, što se ne primenjuje na početku dela, već u njegovoj sredini.⁶⁷

Kod pojedinih hamburških kompozitora i teoretičara iz XVII veka, dvostruka priroda imitacionog stava takođe je posmatrana kroz udvajanje. Tako, npr. Tajli (Johann Theile) komponuje kanon sa augmentiranom deonicom u paralelnim tercama,⁶⁸ Bernhard (Christoph Bernhard) u neimitacionoj polifoniji razmatra načine izvođenja četvoroglasne fakture pomoću udvajanja glasova prethodno napisanog dvoglasa; definisanje i primenu ovakvog dupliranja oba kontrapunktska glasa, realizovali su upravo hamburški muzičari XVII veka (to je, pre njih, bilo primenjivano samo na jednu deonicu prvobitnog dvoglasnog stava).⁶⁹

Pored toga, oni su i iz drugih pozicija tumačili problematiku dvostruke prirode kontrapunktskog stava. Naime, posebna pažnja posvećivana je problematici politematske imitacije i dvostrukog kontrapunkta. Po analogiji sa ranijim poimanjima, poslednji termin je i dalje označavao „dvoličnost“, dvostrukost polifonog spoja, koji je, zapravo, davao drugačiji kvalitet zvučanja kod ponavljanja. Pri tom, teorijske osnove istraživanja kontrapunkta činilo je Svelinkovo učenje, s obzirom na to da su učitelji ove hamburške grupe muzičara bili, zapravo, učenici velikog holandskog orguljaša i prenosili postulate njegove škole u Nemačku.

⁶⁴ Cf. Ibid., 231.

⁶⁵ Cf. Thomas Morley, op. cit., 105.

⁶⁶ Cf. Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga; История, теория, практика, Книга вторая, Fuga: ее логика и поэтика*, Композитор, Москва, 2007, 38.

⁶⁷ Cf. Ibid., 37.

⁶⁸ Cf. Kerala J. Snyder, Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 3, 1980, 545–550.

⁶⁹ Cf. Ibid., 550.

Veliki je značaj Svelinkove delatnosti, „čija stvaralačka dostignuća označavaju poslednji uzlet strogog stila i daju grandiozni impuls novoj muzičkoj epohi, kojoj nije bilo suđeno da se rascveta u Holandiji, već u severnoj Nemačkoj.“⁷⁰

U tzv. „rukopisima teorije Svelinka“, koji su nastajali u Hamburgu nakon 1670. godine, već se pojavljuju razmatranja politematske fuge, koja je u tesnoj sprezi sa vertikalnim premeštanjem glasova. Njih su izradili verovatno Vekman (Matthias Weckmann) i Rajnken (Johann Adam Reincken); prvi teoretičar, pored kopiranja Svelikovih tekstova, dao je i nov materijal o dvostrukom kontrapunktu (*Kurtze doch deutliche Regeln von denen doppelten Contrapuncten*), dok je drugi, osim izlaganja teorijskih dostignuća holandskog majstora, uneo i sopstveni doprinos poimanju fuge (*Erste Unterricht zur Composition*).⁷¹

Rajnken je specifiku složene fuge izložio u pet primera, koji pokazuju primenu dvostrukog kontrapunkta u oktavi i duodecimi. S druge strane, Fjorč (Johann Philipp Förtsch) razmatra načine komponovanja trostruke fuge.⁷² Tajli ne navodi pravila komponovanja, već izlaže petnaest muzičkih primera. U poslednjim primerima, nakon izlaganja svake fuge daje se i njeno ponavljanje u inverziji. Zapaža se sličnost sa starim pristupima (vid dvostrukog kontrapunkta gde *replica* predstavlja inverziju *principale*).⁷³

Razmatranje politematske imitacije u radovima hamburških teoretičara prožima se sa problematikom vertikalno-pokretnog kontrapunkta – njihova povezanost bila je bitan predmet istraživanja ovih muzičara. Tim povodom Snajder (Kerala J. Snyder) zaključuje sledeće: „Po svemu sudeći, čini se da je postojao kružok muzičara, sastavljen od Bernarda, Rajnkena, Bukstehudea, Tajlija i verovatno Vekmana, aktivnih u Hamburgu i Libeku tokom ranih sedamdesetih godina XVII veka, koji su bili ushićeni kontrapunktskim igrama. (...) No, možda najvažnija činjenica o ovoj grupi kompozitora zainteresovanih za tajne kontrapunkta, jeste to da su oni bili u isto vreme lideri nove muzike u severnoj Nemačkoj.“⁷⁴

U renesansnoj muzičkoj teoriji, dvostrukost kontrapunktskog stava nije podrazumevala njegovu bitematičnost, već svojevrsnu „dvoličnost“, mogućnost proizvođenja

⁷⁰ Екатерина Попова, Искусство Я. П. Свелинка: музыкальная теория и практика на границе эпох, *Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция, Материалы научно-практической конференции*, Прест, Москва, 1999, 108.

⁷¹ Cf. Paul Mark Walker, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, University of Rochester Press, Rochester, 2000, 204.

⁷² Priprema celokupnog tematskog materijala vrši se tehnikom trostrukog kontrapunkta, što je svojevrsni model kasnijeg izlaganja na različitim visinskim pozicijama. Oblikovanje muzičkog dela svodi se na zasebnu kanonsku obradu prve i druge teme, potom se sprovodi citiranje pripremljenog modela, te se tek nakon toga, u kanonskoj imitaciji, samostalno izlaže treća tema. Cf. Наталья Симакова, op. cit., 40–41.

⁷³ Cf. Paul Mark Walker, op. cit., 205.

⁷⁴ Kerala J. Snyder, op. cit., 562–563.

drugačijeg zvučnog rezultata prilikom ponavljanja. Takvi pristupi su se zadržali kod pojedinih muzičara i tokom sledećeg veka, ali je dolazilo i do promene navedenog poimanja. Pored toga, dostignuća kontrapunkta strogog stila, razmotrena u renesansnim traktatima, kod kompozitora i teoretičara hamburške grupe, često su se prožimala sa instrumentalnim načelima svojstvenim muzici nove epohe. Takva dualističnost muzičkog mišljenja ovog, svojevrsnog prelaznog perioda, donela je specifičnu sintezu različitih pristupa problematici dvostrukog kontrapunkta i politematske kompozicije.

Oslanjajući se na Svelinkovo učenje – nadahnuto italijanskom teorijom XVI veka, koje su u Nemačku doneli njegovi učenici, prenoseći ga, dalje, upravo muzičarima čija je delatnost bila predmet dosadašnjih razmatranja – ono je nadograđeno, postepeno prilagođavano novim umetničkim tendencijama barokne epohe. Pri tom, složena fuga je specifična zbog neophodnosti primene pokretnog kontrapunkta; on je razmotren samo iz jednog aspekta – vertikalnog premeštanja glasova, dok su zanemarene druge mogućnosti modifikacija njegovih prostornih položaja. Izuzimajući dvostruki kanon, dalja istraživanja imitacije sa više tema, sve do naših dana, uglavnom su se svodila na problematiku njene primene unutar fuge, kao već iskristalisanog žanra, što izlazi iz konteksta teme ovog rada.

Italijanski muzički teoretičari su se tokom XVII veka takođe bavili problematikom dvostrukog kontrapunkta. Tako je Rodio (Rocco Rodio) pravio razliku između kontrapunkta koji ima premeštanje melodijskog sadržaja deonica i onog kod kojeg je dodat glas transponovan na neki mali interval, odnosno gde je sprovedeno udvajanje. Anglerija (Camillo Angleria) je pomoću dvostrukog kontrapunkta u terci i seksti tumačio paralelno kretanje – udvajanje glasa koji se vodi naspram kantusa firmusa.⁷⁵

Po obuhvatnosti sagledavanja raznih aspekata pokretnog kontrapunkta, bitan je Berardijev (Angelo Berardi) rad.⁷⁶ Razmatra se dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi, duodecimi, i onaj sa udvajanjem, uz izlaganje pravila tretmana harmonskih intervala.⁷⁷ Ovde se navodi i „kompozicija sa pauzama i bez pauza“ (ital. *Delle cantilene con le pause e senza pause*): u izvedenom spoju deonice bi trebalo pevati sa izostavljanjem pauza, što uslovljava horizontalno pomeranje samo onih segmenata melodije, koji slede nakon takvog izostavljanja (o tome će biti više reči u poglavlju o menzuralno-varijabilnom kontrapunktu).⁷⁸

⁷⁵ Cf. Peter Schubert, Counterpoint pedagogy in the Renaissance, In Thomas Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 515–516.

⁷⁶ Cf. Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Giacomo Monti, Bologna, 1687.

⁷⁷ Cf. Ibid., 118–132.

⁷⁸ Cf. Ibid., 83–84.

U primeru 12a dolazi do raznovremenog početka izlaganja melodijskog sadržaja kontrapunktskih deonica troglasnog stava (prvobitni spoj). Izostavljanje pauza implicira njihov simultani nastup (primer 12b), što dovodi i do izmene prvobitnog harmonskog toka; isto je učinjeno i u narednim taktovima.⁷⁹

Primer 12a

Con le pause



Primer 12b

Senza pause



Poput Vićentina, Berardi ne tumači način izrade ovakvih primera, već ih navodi kako bi pokazao da je „muzika stvar duboka“ (lat. *musica est res profunda*).⁸⁰ Tehniku takvog komponovanja stari majstori su verovatno čuvali u tajnosti, prenoseći je samo odabranim učenicima usmenim putem.

Dvostrukom kontrapunktu od terce pa sve do duodecime, Bononćini (Giovanni Maria Bononcini) posvećuje značajnu pažnju, navodeći pravila komponovanja, tačnije harmonske intervale čija je upotreba dozvoljena.⁸¹ Primeri demonstriraju i mogućnosti dobijanja nekoliko izvedenih spojeva sa različitim intervalima pomeranja.⁸²

U Engleskoj muzičko-teorijskoj misli XVII veka, takođe se nalaze razmatranja dvostrukog kontrapunkta. Tako, prethodno izložen kanon u inverziji, Simpson (Christopher Simpson) ponavlja sa razmenom mesta glasova u oktavi. Ovde se ne navode pravila komponovanja, niti mogućnosti premeštanja na neke druge intervale; verovatno je pokušano

⁷⁹ Cf. Idem.

⁸⁰ Ibid., 85.

⁸¹ Cf. Giovanni Maria Bononcini, *Musico Pratico*, Giuseppe Sala, Venetia, 1678, 90–92.

⁸² Cf. Ibid., 92–99.

objedinjavanje dva različita aspekta „dvostrukosti“ muzičke kompozicije – vertikalnog pomeranja i inverzije.⁸³

Muzički teoretičari iz XVIII veka, osim vertikalnog premeštanja melodijskog sadržaja kontrapunktskih deonica – obično u oktavi, decimi i duodecimi – nisu se bavili izučavanjem promena njegovog položaja po drugim koordinatama. U najpoznatijem teorijskom delu ovog perioda, Fuksovom (Johann Josef Fux) traktatu, izložena je i specifična osnovnih vidova vertikalno-pokretnog kontrapunkta.⁸⁴ On se još uvek tretira kao „dvostruki kontrapunkt“, bez obzira na broj glasova koji ga sačinjavaju. Mateson (Johann Mattheson) koristi drugačiju terminologiju: „kontrapunkti koji se nazivaju po određenom intervalu“ (na oktavi, decimi i duodecimi).⁸⁵ Albrechtsberger (Johann Georg Albrechtsberger) za ovakva vertikalna premeštanja navodi intervalske tabele i brojne primere.⁸⁶

Sva tri pristupa ovih teoretičara međusobno su srodna. Međutim, bitno se razlikuje Martinijevo (Giovanni Battista Martini) poimanje, koji određuje vrste dvostrukog kontrapunkta.⁸⁷ Prva vrsta podrazumeva premeštanje samo jednog glasa; kod druge obe deonice podležu premeštanju; treća, shodno tradicijama, ima inverziju melodijskih intervala, ali to se sada šire razmatra, uvođenjem i nepotpune inverzije (jedan glas ostaje očuvan), vrši se i kombinovanje sa vertikalnim premeštanjem; četvrta vrsta je kombinacija druge i treće vrste, pri čemu bas, kao treći glas, nema premeštanje; peta, poput prethodne, ima dodati bas, ali i izmene deonica kod ponavljanja (slobodne ritmičke ili intervalske modifikacije), čak i uvođenje imitacionih elemenata. Na određeni način, ovo je nagoveštaj teorijskog sistema složenog kontrapunkta, koji će se pojaviti tek u XX veku.

Muzičko-teorijski radovi, nastali tokom XIX veka, nisu uneli kvalitativno nove pristupe u oblast pokretnog kontrapunkta. Zapažaju se samo određene promene u terminologiji i uvođenje drugih intervala vertikalnog premeštanja. Navedena karakteristika biće razmotrena analizom najznačajnijih kontrapunktskih radova ovog perioda, objavljenih u raznim evropskim sredinama.

⁸³ Cf. Christopher Simpson, *A compendium: or, introduction to practical music* (The Eighth Edition), printed by W. Pearson, for Arthur Bettesworth, and Charles Hitch; Samuel Birt; John Clarke; Thomas Astley; and John Oswald, London, 1732, 138–140. Ovaj traktat prvi put je objavljen 1667. godine, ali do njega nismo imali mogućnost da dodemo, te je, kod ovog razmatranja, korišćeno njegovo nešto kasnije izdanje.

⁸⁴ Cf. Johann Josef Fux, *From Gradus ad Parnasum*, In Alfred Mann, *The Study of Fugue*, Norton, New York, 1965, 107–138.

⁸⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg, 1739, 422–426.

⁸⁶ Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, 1790, 277–350.

⁸⁷ Giovanni Battista Martini, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto, Parte prima*, Lelio Dalla Volpe, Bologna, 1774, 33–37.

U nemačkoj teorijskoj misli uočava se obuhvatnije izučavanje dvostrukog kontrapunkta; tako npr. postupa Den (Siegfried Wilhelm Dehn).⁸⁸ Razmatraju se vertikalna premeštanja u oktavi, a zatim ona od sekunde do septime, uključujući i njihove oktavne varijante.⁸⁹ Aktualizuju se i pitanja razvoja teorije dvostrukog kontrapunkta,⁹⁰ istražuje potencijal tzv. „polimorfnog kontrapunkta“ (nem. *Polymorphischer oder vielgestaltiger Contrapunkt*), gde se, na osnovu istog muzičkog materijala, realizuju različiti vidovi vertikalnih premeštanja,⁹¹ uvodi se odrednica „mešoviti dvostruki kontrapunkt“ (nem. *Gemischter doppelter Contrapunkt*), za premeštanje oba glasa na nejednak interval.⁹²

S druge strane, Marks (Adolf Bernhard Marx) navodi samo oktavno premeštanje u polifonom dvoglasu,⁹³ dok Belerman (Heinrich Bellermann) u ovom kontekstu razmatra oktavna, duodecimna i decimna vertikalna premeštanja.⁹⁴ Isto čini Jadason (Salomon Jadassohn),⁹⁵ dok Riman (Hugo Riemann) ovim intervalima premeštanja dodaje još sekstu i undecimu.⁹⁶

Izraz „dvostruki kontrapunkt“ Rihter (Ernst Friedrich Richter) primenjuje samo za polifoni dvoglas.⁹⁷ Vertikalna premeštanja u troglasu i četvoroglasu nazivaju se trostrukim i četvorostrukim kontrapunktom (iako se, sudeći po naslovu rada, to ne može naslutiti). Isto imenovanje zapaža se i u Buslerovom udžbeniku.⁹⁸

U francuskim muzičko-teorijskim radovima, imenovanje vertikalnog premeštanja usklađeno je sa brojem glasova (dvostruki, trostruki, četvorostruki kontrapunkt). Pri tom, u Kerubinijevom (Luigi Cherubini) radu se obuhvatnije, u odnosu na ostale muzičke teoretičare ovog perioda, razmatraju intervali dvostrukog kontrapunkta – od oktave pa sve do kvintdecime.⁹⁹

⁸⁸ Siegfried Wilhelm Dehn, *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, Ferdinand Schneider, Berlin, 1859, 55–130.

⁸⁹ Cf. Ibid., 55–67.

⁹⁰ Cf. Ibid., 67–71.

⁹¹ Cf. Ibid., 115–129.

⁹² Cf. Ibid., 129–130.

⁹³ Cf. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, Zweiter Theil, Die freie Komposition*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1864.

⁹⁴ Cf. Heinrich Bellermann, *Der Contrapunct*, Julius Springer, Berlin, 1862.

⁹⁵ Salomon Jadassohn, *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei und vierfachen Kontrapunkts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1890.

⁹⁶ Cf. Hugo Riemann, *Lehrbuch des Kontrapunktes*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1908.

⁹⁷ Cf. Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1872.

⁹⁸ Cf. Ludwig Bussler, *Der strenge satz in der musikalischen Kompositionslehre*, Carl Habel, Berlin, 1877.

⁹⁹ Cf. Luigi Cherubini, *Cours de contrepoint et de fuge*, Kistner – Schlesinger, Leipzig – Paris, 1835. Isto postupa i Dipre (Marcel Dupré), u XX veku, izlažući interavalske tabele i komentare ovakvih vidova vertikalnog premeštanja, što je, i u ovom periodu, redak slučaj kod zapadnih muzičkih teoretičara. Cf. Marcel Dupré, *Cours de contrepoint*, Alphonse Leduc, Paris, 1938.

Tendencije usmerene na korišćenje nove terminologije uočavaju se i u muzičko-teorijskim radovima objavljenim na engleskom govornom području. Tako, Bridž (Frederick Bridge) pored imenovanja usklađenog sa brojem glasova koji učestvuju u zameni visinskih položaja (dvostruki, trostruki, četverostruki kontrapunkt), početno izlaganje kontrapunktskog stava naziva „model“ (eng. *model*), a njegovo ponavljanje sa premeštanjem melodijskog sadržaja – „obrtaj“, „inverzija“ (eng. *inversion*).¹⁰⁰ Praut (Ebenezer Prout) razmatra različite intervale vertikalnog premeštanja, uvodeći izraz „obrtajni kontrapunkt“ (eng. *invertible counterpoint*), koji je danas često u upotrebi: „Ako su dve melodije, koje bi trebalo da budu odsvirane ili otpевane zajedno, tako napisane da mogu biti invertovane, tj. ako bilo koja od njih može biti postavljena više ili niže u odnosu na drugu, a da je harmonija još uvek pravilna, imamo dvostruki kontrapunkt, termin koji prosto označava obrtajni kontrapunkt.“¹⁰¹

U navedenim radovima ne zalazi se izvan granica jednog mogućeg aspekta pokretnog kontrapunkta – razmotreni su samo elementarni slučajevi vertikalnih pomeranja. To je aktuelno sve do početka XX veka, odnosno do pojave *Pokretnog kontrapunkta strogog stila* Tanjejeva. Nakon toga, kod ruskih muzičkih teoretičara može se zapaziti korišćenje njegove teorije kao osnove istraživanja složenog kontrapunkta,¹⁰² ili prerada njenih pojedinih elemenata, s ciljem prilagođavanja i korišćenja u pedagoške svrhe.¹⁰³ Na Zapadu su teorijska dostignuća Tanjejeva malo poznata; iako su objavljena na engleskom jeziku,¹⁰⁴ ona nisu ugrađena u udžbeničku literaturu, već se u njima pokretni kontrapunkt i dalje svodi na ono što je izdvojeno kao karakteristika udžbenika iz XIX veka.

¹⁰⁰ Cf. Frederick Bridge, *Double counterpoint and canon*, Novello, London, [1881]

¹⁰¹ Ebenezer Prout, *Double counterpoint and canon*, Augener, London, [1891], 2.

¹⁰² Cf. Семен Богатырев, *Двойной канон*, Музгиз, Москва, 1948; Семен Богатырев, *Обратимый...*, op. cit.; Евгений Корчинский, *К вопросу о теории канонической имитации*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1960; Юрий Тюлин, *Искусство контрапункта*, Музыка, Москва, 1964; Кира Южак, op. cit.; Иосиф Пустыльник, *Практическое руководство к написанию канона*, Музыка, Ленинград, 1975; Олександр Ровенко, *Стреттна імітація*, Музична Україна, Київ, 1976; Николай Тимофеев, *Преображаемость простых канонов строгого письма: о некоторых способах определения возможности извлечения производных соединений из простых трёх- и четырёхголосных канонов обоих разрядов (с приложениями)*, Советский композитор, Москва, 1981; Сергей Скребков, *Теория имитационной полифонии*, Музична Україна, Киев, 1983; Александр Ровенко, *Практические основы стреттно-имитационной полифонии*, Музыка, Москва, 1986; itd.

¹⁰³ Cf. Сергей Скребков, *Учебник полифонии*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1951; Сергей Павлюченко, *Практическое руководство по контрапункту строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1963; Степан Григорьев, Теодор Мюллер, *Учебник полифонии*, Музыка, Москва, 1969; Теодор Мюллер, *Полифония*, Музыка, Москва, 1989; Виктор Фраенов, *Учебник...*, op. cit.; Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit.; Михаэль Ройтерштейн, op. cit.; Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga...*, часть I, op. cit.; Татьяна Дубравская, *Полифония...*, op. cit.

¹⁰⁴ Sergei Taneiev, *Convertible counterpoint in the strict style*, Humphries, Boston, 1962.

Međutim, u ovoj sredini postoji određeni broj radova o dostignućima Tanjejeva u oblasti kontrapunktske teorije. Pisano je o njegovom stvaralačkom i teorijskom nasleđu,¹⁰⁵ navođena su njegova razmišljanja na temu teorije pokretnog kontrapunkta i kanona.¹⁰⁶ Prevođenju *Pokretnog kontrapunkta* na engleski jezik prethodilo je objavljivanje članka o ovoj teoriji, gde su razmotrene određene osobenosti obeležavanja intervala, pozitivnog i negativnog kretanja glasova, objašnjene su specifične formule.¹⁰⁷ Kod brojčanog predstavljanja i izračunavanja intervalskih veličina, predočavana je i originalnost metode Tanjejeva.¹⁰⁸

S druge strane, pažnju privlači Abrahamova (Gerald Abraham) kritika, po svom negativnom pristupu jedinstvena sve do naših dana. Naime, povodom istraživanja Tanjejeva, konstatuje se sledeće: „Staromodni traktat o 'strogom kontrapunktu', koji je napisan pre pola veka u tradiciji Fuksa, Kimbergera, Belermana (...) On bazira svoje učenje na osnovu primera, koji jedva da postoje u živoj muzici bilo koje epohe.“¹⁰⁹ Takvo zapažanje nije ispravno, jer je upravo novatorski pristup kontrapunktu, bitna karakteristika istraživanja koje je sproveo Tanjejev. Pri tom, njegova teorija može biti upotrebljena i u širem kontestu, kao osnova izučavanja složenog kontrapunkta.

Na Zapadu, zapravo, do sada nije bilo tendencija ozbiljnijeg bavljanja problematikom pokretnog kontrapunkta, niti je bilo razvoja ideja Tanjejeva. Možda je razlog takvog stanja ispravno uočio Vajnber (Jacob Weinber): „To nastaje delimično zbog 'gvozdene zavese' ruskog jezika, koji je držao njegov traktat nepoznatim izvan ove države tokom gotovo pola veka. Drugi razlog je opšte snižavanje interesovanja prema polifoniji, čak i prema melodiji kao takvoj.“¹¹⁰

U našoj kontrapunktskoj literaturi, dugo je bio aktuelan sličan pristup problematici pokretnog kontrapunkta. No, proteklih godina objavljeno je nekoliko članaka o fenomenu pokretnog kontrapunkta u kontekstu teorije Tanjejeva.¹¹¹ Pored toga, Repanićev habilitacioni

¹⁰⁵ Cf. Vyacheslav Karatigin, To the memory of S.I. Taneev, *The Musical Quarterly*, Vol. 13, No. 4, 1927, 540–554.

¹⁰⁶ Cf. Thomas de Hartmann, Sergeii Ivanovitch Taneieff, *Tempo*, No. 39, Cambridge University Press, Cambridge, 1956, 8–15.

¹⁰⁷ Cf. Jacob Weinber, Sergei Ivanovitch Taneiev, *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 1, 1958, 19–31.

¹⁰⁸ Cf. Hugo Norden, *Form the Silent Language*, Branden Press, Boston, 1968, 56–57.

¹⁰⁹ Gerald Abraham, Podvizhnoy Kontrapunkt, *The Musical Times*, Vol. 107, No. 1475, 1966, 38.

¹¹⁰ Jacob Weinber, op. cit., 30.

¹¹¹ Cf. Zoran Božanić: Horizontalno-pokretni..., op. cit.; Zoran Božanić, Vertikalno-pokretni..., op. cit.; Zoran Božanić, Aspekti kanonske imitacije..., op. cit.; Зоран Божанић, О музичкој делатности Тањејева и његовом истраживању контрапункта, у Драган Бошковић и др. (уред.), *Наслеђе*, 11, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2008, 133–147.

rad sadrži deo posvećen, kako to autor navodi – „pomerajućim kontrapunktima“.¹¹² U odnosu na Tanjejeva korišćena je drugačija terminologija, pri čemu se uglavnom izlažu konstatacije o primenjenoj kontrapunktskoj tehnici, bez zalaženja u njenu specifiku, uz postavljanje fokusa razmatranja na imitacionu polifoniju. No, bez obzira na to, od velikog je značaja aktuelizovanje ovog aspekta kontrapunktske tehnike i njegovo šire sagledavanje.

Muzički teoretičari, izuzimajući Tanjejeva, nedosledno i nepotpuno tretiraju pokretni kontrapunkt. Zapravo, na Zapadu, kao i kod nas, nema radova koji bi se temeljno bavili istraživanjem problematike premeštanja melodija. Ova činjenica ističe značaj koji Tanjejev ima za kontrapunktsko učenje, njegovu bitnu ulogu u procesu razvoja muzičke teorije.

1.1.3.1. Naučni doprinos Tanjejeva

Naučni doprinos Tanjejeva razvoju teorije kontrapunkta veoma je veliki, a ruska teorijska muzikologija njegovom delatnošću dobila je čvrstu osnovu.¹¹³ Zato će u fokusu daljih razmatranja biti opšte karakteristike njegove naučne delatnosti, faktori koji su usloveli bavljenje kontrapunktskom problematikom, kao i reakcije na rezultate istraživanja pokretnog kontrapunkta.

Tanjejev je u svojim poimanjima muzičke teorije imao kritički odnos prema velikom broju empirijski ustanovljenih pravila – kroz svoja analitička istraživanja težio je da otkrije unutrašnje logičke zakonitosti, sadržane u osnovi složenih kompozicionih postupaka. S druge strane, za njegov analitički um bilo je važno i sagledavanje načina kojima su kompozitori dostizali svoje veliko majstorstvo. Tako je, u Salzburgu 1911. godine, nakon analize rukopisa mladog Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart) Tanjejev izložio potpun pregled metodike njegovog izučavanja kontrapunkta (*Sadržaj sveske V. A. Mocarta sa vežbama u strogom kontrapunktskom stilu, napisanim pod rukovođenjem njegovog oca*).¹¹⁴

Važna su i etnomuzikološka istraživanja Tanjejeva. Učešće u naučnoj ekspediciji koja je boravila na Severnom Kavkazu 1885. godine, rezultiralo je objavljivanjem prvog teorijskog rada posvećenog muzičkom folkloru ovog podneblja (*O muzici gorštackih Tatara*).¹¹⁵

¹¹² Cf. Predrag Repanić, Kanon u duhovnoj vokalnoj polifoniji (habilitacioni rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, S. a., rukopis kod autora). Slično je i u Repanićevom članku. Cf. Predrag Repanić, Imitacija pomerajućih kontrapunkta, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 4*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2007, 88–103.

¹¹³ Cf. Борис Асафьев, *Русская музыка – XIX и начало XX века*, Музыка, Ленинград, 1979, 271.

¹¹⁴ Cf. Людмила Корабельникова, Танеев Сергей Иванович, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 5, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 421.

¹¹⁵ Cf. Idem.

Njegova delatnost u ovoj oblasti, manifestovala se i u Moskovskoj muzičko-etnografskoj komisiji, čiji je bio aktivni saradnik.

Oblast polifonije – centralna je tema naučnih istraživanja Tanjejeva. U kontrapunktu strogog stila video je snažno sredstvo razvoja kompozicione tehnike, u njemu nalazio izraz elementarnih formula muzičke logike.¹¹⁶ Zato je posebno važno prožimanje stvaralačke i teorijske delatnosti Tanjejeva. Polifoničnost muzičkog mišljenja jedna je od bitnih karakteristika njegovog stvaralaštva, a znanje i primena raznih kontrapunktskih postupaka rezultat su upornog teorijskog rada. Složeni elementi kontrapunktske tehnike, duboko izučeni i naučno postavljeni, nisu isključivali, kako to konstatuje Savoskina, „živo, slobodno stvaralaštvo u delatnosti Tanjejeva-kompozitora, koji u neposrednom stvaralačkom traženju nalazi, iznova i sadržajno-konkretno 'otkriva' pojave i zakonomernosti, koje služe kao osnova za uopštavanja Tanjejeva-teoretičara.“¹¹⁷

Specifične crte intelektualizma u razvoju muzičke misli, tako karakteristične za ovog kompozitora, uslovljene su njegovom čestom stvaralačkom interpretacijom muzičkih obrazaca starih majstora polifonije. Razlozi takvog pristupa počivaju na njegovim izraženim intencijama ka racionalizaciji kompozitorskog procesa i metodi posrednog intelektualnog utelovljenja muzičkog sadržaja.¹¹⁸ Zato se u mnogim delima Tanjejeva mogu uočiti izuzetno složeni kontrapunktski postupci. Oni su, svakako, rezultat i teorijske aktivnosti. Tako, npr. povodom kantate *Jovan Damaskin*, uzajamnu vezu između komponovanja i teorijskih istraživanja autor navodi u pismu upućenom Čajkovskom: „Da se nisam posle završetka Konzervatorijuma bavio kontrapunktom, nikada ne bih mogao da napišem navedenu kantatu.“¹¹⁹ U potpunosti se može saglasiti sa konstatacijom da je interesovanje Tanjejeva za polifoniju strogog stila neposredno povezano sa njegovim stvaralaštvom, ona je neodvojiva od njegovog muzičkog mišljenja.¹²⁰ On je bio uveren u spasilačku muzičko-estetsku misiju kontrapunkta: „Videvši u njemu sredstvo protiv raspada integriteta muzičkog mišljenja – i na kraju krajeva ljudskog integriteta – Tanjejev je došao do ubeđenja da je upravo kontrapunkt svojevrsna Arijadnina nit, sposobna da izvede muziku na pravilan put ili da spreči fatalne greške.“¹²¹

¹¹⁶ Cf. Юрий Келдыш, *История русской музыки*, 3, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1954, 136.

¹¹⁷ Галина Савоскина, Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева, *Страницы истории русской музыки*, Музыка, Ленинград, 1973, 85–86.

¹¹⁸ Cf. Михаил Михайлов, О классицистских тенденциях в музыке XIX–начала XX века, *Этюды о стиле в музыке*, Музыка, Ленинград, 1990, 210.

¹¹⁹ Cf. Светлана Савенко, *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Москва, 1985, 62.

¹²⁰ Cf. Григорий Бернадт, *С. И. Танеев*, Музыка, Москва, 1983, 243.

¹²¹ *Ibid.*, 256–257.

Pedagoška delatnost je takođe uslovljavala usmerenost naučnih istraživanja Tanjejeva. Tokom rada na Moskovskom konzervatorijumu, nastava kontrapunkta za njega je imala poseban značaj. O tome svedoči njegov učenik Sabanjejev: „On je imao svoj izgrađen sistem izlaganja i niz završenih istraživanja iz ove oblasti, koji su imali za cilj odgonetanje tajni stare, neobične tehnike majstora tzv. 'flamanske škole'. Ove tajne, svi ovi načini izrade svih mogućih 'zagonetnih' beskrajnih, inverznih i drugih kanona – premeštanja i ostalih ispoljavanja muzičko-zvučnih kombinacija, duboko su zanimali logički i konstruktivni um Tanjejeva.“¹²² To se odrazilo i na njegov muzičko-teorijski rad, posebno na istraživanje kontrapunktske problematike, pri čemu je pedagoškim aspektima Tanjejev u svojim tekstovima posvećivao posebnu pažnju: „Najvažnija tendencija svih varijanti i izmena teksta je stremljenje da se napravi što je moguće jasnija i dostupnija knjiga, što je odgovaralo namerama Tanjejeva da joj nađe neposrednu praktičnu primenu.“¹²³

Analitičko istraživanje muzike polifoničara prošlih vekova, otkrivanje opštih logičkih zakonitosti sadržanih u osnovi njihovih složenih kontrapunktskih postupaka, neposredno se manifestovalo u radu *Pokretni kontrapunkt strogog stila*. Autor je njegovu izradu, u jednom pismu iz 1909. godine, okarakterisao kao svoj „glavni muzički rad.“¹²⁴ Istraživanje i definisanje specifične pokretnog kontrapunkta trajalo je dugo – čitavih sedamnaest godina (1889–1906). Potreba pažljivog osmišljavanja vlastite metodologije rada, izučavanje teorijskih radova, analiza muzičkih dela renesansnih kompozitora, izvođenje relevantnih zaključaka i pravila – samo su neki faktori, koji su uslovljavali dugotrajno bavljenje ovom materijom.

Na to upućuje i sadržaj pisma poslatog Beljajevu, u kojem Tanjejev ističe: „Već drugi mesec radim na svojoj knjizi o složenom kontrapunktu. Od ranog jutra do večeri udubljujem se u čitanje starih teoretičara, tražim odgovarajuće primere, svakog dana po nekoliko sati posvećujem izučavanju dela Palestrine itd. Mnogo godina osmišljam ovu knjigu i pojavila mi se jaka želja da je završim.“¹²⁵ Već pri kraju svog rada, autor u dnevniku piše sledeće: „Učinilo mi se kao da sam izašao na visoku kulu i otuda razgledam čitavo polje složenog kontrapunkta, pri tom vidim svaku krivinu, svaku stazicu, sve mi je poznato nakon mog

¹²² Леонид Сабанеев, *С. И. Танеев*, Таир, Париж, 1930, 129.

¹²³ Людмила Корабельникова, *С. И. Танеев в московской консерватории; Из истории русского музыкального образования*, Музыка, Москва, 1974, 99.

¹²⁴ Cf. Людмила Корабельникова, Новые материалы о С. Танееве, *Советская музыка*, № 9, 1959, 70.

¹²⁵ Cf. *Ibid.*, 70–71.

osamnaestogodišnjeg ili devetnaestogodišnjeg rada na mojoj knjizi. Meni se čini da znam o kontrapunktu to, što drugi ne znaju, i vidim to, što je od drugih skriveno.“¹²⁶

Na ruskom jeziku *Pokretni kontrapunkt strogog stila* objavio je Beljajev,¹²⁷ dok se drugo izdanje ovog dela pojavilo u redakciji i sa uvodnim člankom Bogatirjeva.¹²⁸ Tanjejev je planirao štampanje svog rada i na jednom od svetskih jezika, ali je engleski prevod ostvaren tek nakon smrti kompozitora.¹²⁹

S obzirom na to da je u *Pokretnom kontrapunktu strogog stila* razmotrena specifična tzv. kontrastne, slobodne polifonije, svojevrsni produžetak istraživanja, ali u oblasti imitacione kontrapunktske tehnike, manifestovao se u teorijskom delu pod nazivom *Učenje o kanonu*.¹³⁰ U daljem toku rada prvo će se aktuelizovati problematika pokretnog kontrapunkta koji počiva na principima neimitacione polifonije. Naučna dostignuća Tanjejeva iz oblasti kanonske tehnike, biće predmet kasnijeg razmatranja. Međutim, to će biti teorija postavljena na bazi kontrastne polifonije, čije je poznavanje preduslov tumačenja kontrapunktskih premeštanja u imitaciji.

Mnogi ruski muzikolozi iznosili su pozitivne stavove povodom značaja istraživanja pokretnog kontrapunkta Tanjejeva. Po mišljenju Javorskog, to je prvi rad baziran na jasnim zakonima, koji prenosi muzičku umetnost u oblast nauke,¹³¹ dok ga Arzamanov tretira kao iscrpni „algebarski model“ muzike strogog stila.¹³² Njegova dostignuća se čak smatraju preokretom u muzičkoj nauci: „To, što je do Tanjejeva bilo skup empirijskih pravila, u *Pokretnom kontrapunktu* pretvorilo se u skladan, matematički organizovan sistem. Značaj rada Tanjejeva za muzičku teoriju može se uporediti sa značajem periodnog sistema elemenata Mendeljejeva za hemiju“.¹³³ Sličnu konstataciju iznosi i Korabeljnikova: „Metodološke osnove dela Tanjejeva svedoče o dubokoj zrelosti njegovog naučnog mišljenja. Stvaranje knjige, koja ne samo da sistematizuje i opisuje u kompozitorskoj praksi već postojeće vidove pokretnog kontrapunkta, već i one, koji mogu postojati i pojavljivati se u budućnosti, uporedivo je sa stvaranjem periodnog sistema elemenata D. I. Mendeljejeva.“¹³⁴

¹²⁶ Cf. Светлана Савенко, op. cit., 144.

¹²⁷ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной конtrapunkt строгого письма*, М. П. Беляев, Лейпциг, 1909.

¹²⁸ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной конtrapunkt строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959.

¹²⁹ Cf. Sergei Taneiev, *Convertible counterpoint...*, op. cit.

¹³⁰ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit.

¹³¹ Cf. Болеслав Яворский, *Воспоминания, статьи и письма, том I*, Музыка, Москва, 1964, 562.

¹³² Cf. Федор Арзаманов, *Современная музыка и Танеев*, *Советская музыка*, № 10, 1989, 77.

¹³³ Светлана Савенко, op. cit., 142.

¹³⁴ Людмила Коробельникова, *Творчество...*, op. cit., 246.

Tanjejev je rešenje problema pokretnog kontrapunkta našao u primeni elementarnih matematičkih principa. Važnost njihovog uvođenja autor ističe već na samom početku svog rada, navodeći, kao svojevrsni moto, citat iz *Traktata o slikarstvu* Leonarda da Vinčija (Leonardo da Vinci): „Nikakvo ljudsko istraživanje ne može se smatrati istinskom naukom, ukoliko nije prošlo kroz matematičke dokaze.“¹³⁵

Zahvaljujući odabranoj metodi istraživanja, u teoriji Tanjejeva izvedena su pravila za sve vidove premeštanja melodija, čak i one koji do tada nisu realizovani u muzičkoj praksi. Ovu karakteristiku autor ističe sledećom konstatacijom: „Prikaz potpunog programa pokretnog kontrapunkta dovodi do zaključka, da je u muzičkoj literaturi bio iskorišćen samo deo njegovih mogućih formi. Na taj način, mnogi od navedenih primera (...) prvi put su ostvareni u muzici.“¹³⁶

Sposobnost predviđanja, prognoziranja novih mogućnosti, svojstvena je i drugim aspektima rada Tanjejeva. Naime, baveći se pitanjima primenljivosti svoje teorije u uslovima savremene muzike, on nagoveštava pojave koje će uslediti tek nakon nekoliko decenija, pri čemu naglašava veliku snagu polifonije, kao značajnog integracionog faktora muzičke forme: „Dosledno sprovođenje principa da svaki akord može da usledi za svakim drugim na hromatskoj osnovi, lišava harmoniju tonalne veze, iz nje isključuje elemente koji raščlanjuju muzičko delo na odseke, grupišu sitne delove u krupne i povezuju sve u jednu organsku celinu. (...) Za savremenu muziku, čija harmonija postepeno gubi tonalnu vezu, povezujuća sila kontrapunktskih formi trebalo bi da bude naročito dragocena.“¹³⁷ Ispostavilo se da je ovakva vizija puteva savremene muzike potpuno ispravna; delatnost mnogih kompozitora XX veka potvrđuje ovu činjenicu.

Na početku, rad Tanjejeva nije adekvatno prihvaćen u Rusuji. Ovakav zaključak zasnovan je na podatku da je 1910. godine prodato 38 njegovih knjiga, a sledeće – samo 14 (početni tiraž – 2000 primeraka!).¹³⁸ Međutim, danas se u ovoj sredini teorija Tanjejeva smatra fundamentalnom u oblasti složenog kontrapunkta; ona je već decenijama sadržana u udžbenicima. Pored toga, kod pojedinih muzikologa uočavaju se tendencije razvoja njegovih naučnih dostignuća. U daljem toku rada biće sagledani osnovni teorijski principi, sadržani u *Pokretnom kontrapunktu strogog stila*.

¹³⁵ „Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s'essa non passa per le mattematiche dimmostrationi“. Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 5.

¹³⁶ Ibid., 319.

¹³⁷ Ibid., 9–10.

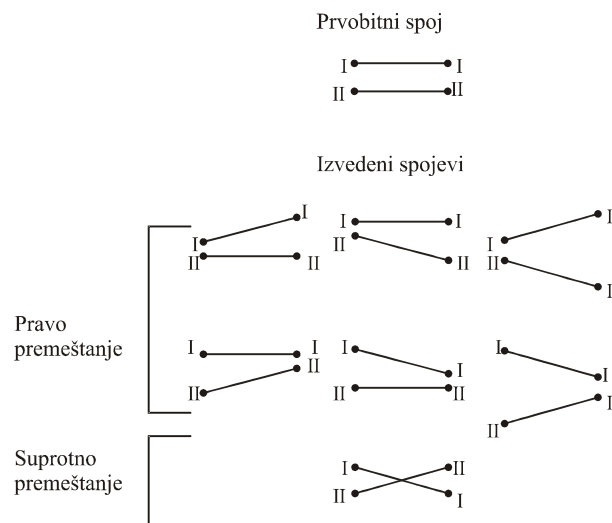
¹³⁸ Cf. Светлана Савенко, op. cit., 139.

1.2. Vertikalno-pokretni kontrapunkt

Teorija vertikalno-pokretnog kontrapunkta Tanjejeva zasnovana je na specifičnom poimanju premeštanja melodija polifonih deonica, kao i drugačijem, u odnosu na ustanovljene norme, brojčanom označavanju harmonskih intervala.¹³⁹ Uvode se matematički simboli i operacije. U fokusu daljeg razmatranja su osnovni mehanizmi koji dejstvuju kod vertikalnog premeštanja u kontrapunktu. Posebna pažnja biće posvećena izgradnji svojevrsnih formula, određenju pravila komponovanja, razmatranju načina vertikalnih pomeranja, analizi rezultata istraživanja drugih muzičkih teoretičara, koji su izvršili svojevrsnu nadogradnju teorije Tanjejeva.

Izmene visinskih odnosa melodija polifonog stava, odnosno njihova uzlazna ili silazna vertikalna premeštanja, shematski se mogu predstaviti na sledeći način:

Shema 2



U prvoj koloni izvedenih spojeva razmak između glasova se povećava. Sledeća tri slučaja, u narednoj koloni, prikazuju smanjenje njihove udaljenosti. U navedenim kontrapunktskim situacijama melodije zadržavaju svoju poziciju, pri čemu samo dolazi do njihovog međusobnog udaljavanja ili približavanja. Tanjejev to naziva „pravo premeštanje“ i obeležava znakom: — .¹⁴⁰

Kod uzajamnog približavanja polifonih melodija prostor između njih postaje sve uži, što u određenom momentu dovodi do pojave svojevrsne „kritične tačke“, granice pravih premeštanja, nakon koje dolazi do zamene njihovih mesta. Takva promena pozicija melodija,

¹³⁹ U kontrapunktskoj terminologiji pojam „harmonski interval“ koristi se kao sinonim za dvozvuk, sazvučje.

¹⁴⁰ Cf. Сергей Танеев, op.cit., 26.

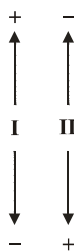
čime gornja postaje donja i obrnuto, tretira se kao dvostruki kontrapunkt.¹⁴¹ U navedenoj shemi može se uočiti grafička predstava ove kontrapunktske situacije. Takvu zamenu mesta Tanjejev naziva „suprotno premeštanje“ i obeležava znakom: \times ¹⁴²

Pomeranje gornjeg glasa naviše, ili donjeg naniže, kao i njihovo istovremeno premeštanje u navedenim pravcima, proizvodi uvećanje svih harmonskih intervala dvoglasnog spoja za odabranu veličinu vertikalnog pokreta. Takva pomeranja, koja dovode do navedenih udaljavanja, obeležavaju se znakom + (plus).

Nasuprot prethodnom slučaju, kod pokreta gornjeg glasa naniže ili donjeg naviše, kao i u slučajevima njihovog istovremenog pomeranja u naznačenim pravcima, dolazi do smanjivanja harmonskih intervala, srazmerno izabranom intervalu vertikalnog premeštanja. Navedeni pokreti, kojima se melodije primiču jedna drugoj, ili prelazeći „kritičnu tačku“ menjaju svoja mesta, obeležavaju se znakom - (minus).

Osobenosti navedenih kretanja, koja su u radu Tanjejeva okarakterisana kao pozitivna i negativna, mogu se sagledati u sledećoj shemi:¹⁴³

Shema 3



Dakle, promene visinskih pozicija glasova prate i izmene naziva harmonskih intervala. Kod izučavanja takvih izmena, Tanjejev posmatra intervale kao promenljive veličine označene brojevima, nad kojima se mogu vršiti određene računске operacije. Međutim, uobičajeni sistem njihovog obeležavanja, zasnovan na broju lestvičnih stupnjeva koje obuhvata dati interval (prima – *I*, sekunda – *2*, terca – *3* itd.) dovodi do netačnog rezultata; npr. ukoliko kvinti prvobitnog spoja odgovara oktava izvedenog, ona može nastati kao rezultat pozitivnog kvartnog pokreta jednog od glasova. Drugim rečima, kada se kvinti doda kvarta, dobiće se oktava, kao što je to slučaj u primeru koji sledi:¹⁴⁴

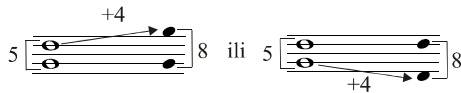
¹⁴¹ Zbog sličnosti u nazivima, trebalo bi paziti da ne dođe do poistovećivanja dvostrukog kontrapunkta sa dvostruko-pokretnim kontrapunktom.

¹⁴² Može se pojaviti i mešovito premeštanje, sa naizmeničnim smenjivanjem pravog i suprotnog premeštanja. Ono je retko u upotrebi, jer se stalnim ukrštanjem deonica gubi melodijska reljefnost i zamagljuje efekat vertikalnog pomicanja. Cf. Ibid., 26.

¹⁴³ Cf. Ibid., 20.

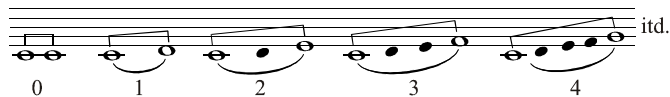
¹⁴⁴ U narednim primerima interval prvobitnog kontrapunktskog spoja biće predstavljen belim notama, a izvedenog – crnim. Pri tom, nema potrebe uvoditi ključeve, jer su, pre svega, u fokusu razmatranja harmonski intervali, ali ne i njihov položaj u zvučnom prostoru, onako kako je to, uostalom, zastupljeno u radu Tanjejeva.

Primer 13



Brojčano predstavljanje takve radnje, u vidu sabiranja dve veličine, intervala prvobitnog spoja i intervalskog pokreta datog glasa, u zbiru ne daje oktavu (8), već nonu (9): $5 + 4 = 9$. Imajući u vidu ovu osobenost, Tanjejev upotrebljava tačniji način brojčanog obeležavanja intervalskih vrednosti. Naime, za jedinicu merenja uzima se sekunda; brojčana oznaka pokazuje sekundne korake koje je potrebno napraviti da bi se prešao put od osnove nekog intervala do njegovog vrha (ili obrnuto). Tako je prima označena nulom (pošto ne sadrži nijedan sekundni hod), sekunda (koja ima jedan takav pokret) imaće broj 1, terca – 2, kvarta – 3 itd. Dakle, svaki interval označen je cifrom koja je za jedan manja od uobičajene:¹⁴⁵

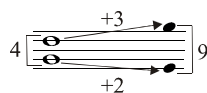
Primer 14



Korišćenjem predloženog sistema brojčanog obeležavanja intervala, matematička predstava prethodno navedene izmene (primer 13) donosi ispravan rezultat: $4 + 3 = 7$. Pravilnost ovakvog poimanja specifikke harmonskih intervala može se sagledati i na osnovu činjenice da svaki interval, zapravo, podrazumeva određeno rastojanje između dva tona. Kako kod prime takvog rastojanja nema – njeno zapisivanje, usklađeno sa predlogom Tanjejeva – u potpunosti pokazuje ovu karakteristiku.

Povećanje prostora između glasova podrazumeva sabiranje. U slučaju da se vertikalno pomicanje vrši istovremeno u oba glasa (potpuno premeštanje), veličine njihovih intervalskih pokreta se, takođe, sabiraju sa intervalom prvobitnog spoja (npr. $4 + 3 + 2 = 9$):

Primer 15



Moguće je na različite načine vršiti izmene sabiraka, bitno je samo da njihov zbir, kod svake kombinacije brojeva, ostane isti:

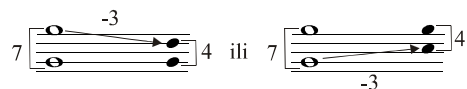
Primer 16



¹⁴⁵ Cf. Ibid, 17.

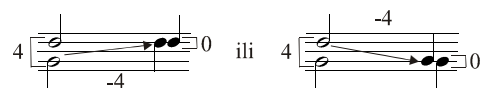
Kod približavanja glasova, sprovodi se obrnuti postupak izračunavanja sazvučja izvedenog spoja, odnosno upotrebljava se oduzimanje (npr. $7 - 3 = 4$):

Primer 17



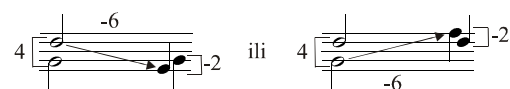
Kada je umanjnik isti kao umanjilac, kao rezultat dobiće se nula (tj. prima, npr. $4 - 4 = 0$):

Primer 18



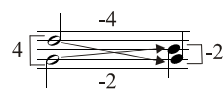
To je i granica pravih premeštanja, nakon koje počinje oblast suprotnih. U tom slučaju umanjnik će biti manji od umanjioaca, te će se u razlici pojaviti negativna veličina (npr. $4 - 6 = -2$):

Primer 19



Moguće je još izvršiti i negativno pomicanje oba glasa do njihovog suprotnog premeštanja (npr. $4 - 4 - 2 = -2$):

Primer 20



Bitan je zaključak Tanjejeva, povezan sa specifičnošću do sada navedenih računskih operacija: „Obe radnje, sabiranje i oduzimanje intervala, u algebarskom smislu mogu se smatrati sabiranjem, gde sabirci predstavljaju kako pozitivne tako i negativne vrednosti.“¹⁴⁶ Pri tom, sve intervale, koji se protežu do oktave, Tanjejev naziva „osnovnim“. Ako se bilo koji od njih uveća za jednu ili više oktava, dobiće se, po njegovoj terminologiji, „složeni interval“. Ukoliko je potrebno iz zadatog „složenog intervala“ pronaći „osnovni“, dovoljno je njegov broj podeliti sa 7, pri čemu će ostatak pokazati izvorni interval, a količnik – na koliko je oktava izvršeno razmicanje intervalskih tonova.¹⁴⁷

Do sada je pažnja bila usmerena ka sagledavanju mehanizama koji uslovljavaju izmene harmonskih intervala. Međutim, neophodno je izučiti i osobenosti promena visinskih

¹⁴⁶ Ibid., 18.

¹⁴⁷ Cf. Ibid., 19–20.

pozicija melodija. Zato Tanjejev u svoju teoriju uvodi specifične formule, koje pokazuju realizaciju takvih modifikacija.

Prvobitni kontrapunktski spoj obrazuju dve deonice, od kojih je gornja (prva) obeležena rimskim brojem **I**, dok donja (druga) ima oznaku **II**. Svaka od njih i u izvedenom spoju zadržava iste cifre koje su joj pripadale u prethodnom. Kako bi se pokazalo da glasovi između sebe obrazuju pravilan kontrapunktski stav, između njihovih oznaka dodaje se znak + (plus): **I + II**. Ovakav zapis Tanjejev naziva „formula prvobitnog spoja“.¹⁴⁸

Radi potpunijeg sagledavanja specifičnosti vertikalnog pomeranja, ustanovljuje se i formula za izvedeni kontrapunktski spoj, što je uslovilo uvođenje novih oznaka. Tako je slovom **v** (lat. *verticalis* – vertikalni), označeno vertikalno pomeranje glasa (u množini – **vv**). Ova oznaka uvek se piše kao supraskripcija rimske cifre i znakom jednakosti spaja sa pozitivnom ili negativnom brojčanom vrednošću koja pokazuje smer i interval premeštanja; npr. iz izraza: **I**^{v = -7} + **II**^{v = -4} može se zaključiti da je došlo do istovremenog pokreta gornjeg glasa za oktavu na dole i donjeg za kvintu na gore. Zapis navedenog tipa imenuje se kao „formula izvedenog spoja“.¹⁴⁹ Ukoliko melodija određenog glasa ostaje na mestu, njegov *verticalis* biće jednak nuli (u tom slučaju može se i izostaviti supraskripcija).

Zbir **vv** oba glasa daje pokazatelj vertikalno-pokretnog kontrapunkta, za čije obeležavanje Tanjejev koristi oznaku **Jv** (lat. *index verticalis* – vertikalni pokazatelj), u množini **JJv**. Njegova vrednost izračunava se na osnovu tzv. „prve formule vertikalnog pokazatelja“: **Jv** = **vI** + **vII**.¹⁵⁰ Kada je potrebno izložiti formulu izvedenog spoja i pokazatelj vertikalnog premeštanja, formula se postavlja unutar zagrade, nakon koje sledi **Jv**; npr. (**I**^{v = -7} + **II**^{v = -4}) **Jv** = **-II**. Na isti način postupa se i sa formulom prvobitnog spoja, kako bi se pokazalo da postoji potencijal vertikalnog premeštanja melodija kod određenog **Jv**; npr. (**I + II**) **Jv** = **-7**. Ukoliko je, pak, određeni polifoni stav pogodan za više različitih vertikalnih premeštanja, ogovarajuće cifre, razdvojene zarezima, postavljaju se iza znaka jednakosti, čime se obrazuje, po terminologiji Tanjejeva, složeni pokazatelj; npr. (**I + II**) **Jv** = **4, -7**. U zavisnosti od broja kontrapunktskih kombinacija, on može biti dvostruki, trostruki, četvorostruki itd. Inače, navedeni tip **Jv** uvek se piše u jednini. No, ukoliko ima više pokazatelja za različite prvobitne spojeve, tada se oni skraćeno daju u množini (**JJv** = **-4, +4, -7** umesto: **Jv** = **-4, Jv** = **+4, Jv** = **-7**).¹⁵¹

¹⁴⁸ Cf. Ibid., 26.

¹⁴⁹ Cf. Idem.

¹⁵⁰ Cf. Ibid., 29.

¹⁵¹ Cf. Idem.

Suma Jv i određenog intervala prvobitnog spoja pokazuje vrednost odgovarajućeg intervala izvedenog. Označavanjem prvobitne intervalske veličine slovom m , a izvedene – n , dobija se jednakost: $m + Jv = n$.¹⁵²

Vertikalni pokazatelj može biti pozitivan, negativan ili jednak nuli, pa se, iz tog razloga, pomoću navedene jednakosti izvode određeni zaključci, povezani sa načinima vertikalnog premeštanja melodija. Naime, kada m i Jv imaju pozitivnu vrednost, premeštanje je pravo. Ukoliko je jedna od ovih veličina pozitivna a druga negativna, realizacija pomeranja glasova zavisi od odnosa intervala prvobitnog spoja i Jv na sledeći način: $m \geq Jv$ premeštanje je pravo; $m \leq Jv$ premeštanje je suprotno. Ako se u prvobitnom spoju kombinuju ova dva uslova, dolazi do mešovitog premeštanja.¹⁵³

Iz ranije navedene jednakosti: $m + Jv = n$ Tanjejev izvodi i veličinu m , koja je jednaka izvedenom intervalu (n) kome je dodat Jv sa suprotnim znakom: $m = n - Jv$ ili $m = n + (-Jv)$.¹⁵⁴ Na sličan način dobija se i tzv. „druga formula vertikalnog pokazatelja“, koja pokazuje njegovu zavisnost od veličine intervala prvobitnog i izvedenog spoja: $Jv = n - m$ ili $Jv = n + (-m)$.¹⁵⁵

Ove jednakosti pomažu prilikom određenja intervalskih vrednosti; npr. ukoliko je potrebno da se sazna iz kog prvobitnog intervala nastaje duodecima kod $Jv = 5$, pomoću formule $m = n - Jv$ duodecimi će biti dodat Jv sa obrnutim znakom: $11 - 5 = 6$. Dakle, u ovom slučaju izvedena duodecima dobija se iz septime prvobitnog spoja. Kada je Jv negativna veličina koja podrazumeva suprotno premeštanje, trebalo bi voditi računa da će i n biti negativan, dok će se Jv kod izračunavanja uzeti sa suprotnim znakom.

Druga formula vertikalnog pokazatelja takođe ima veliku praktičnu primenu, jer na jednostavan način dovodi do određivanja njegove vrednosti. U sledećem primeru iz datog prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja trebalo bi izračunati Jv :

Primer 21

Orlando di Laso (Orlando di Lasso): *Sicut rosa* (motet, t. 1–7)

Tenor

Bassus

¹⁵² Cf. Ibid., 30.

¹⁵³ Cf. Ibid., 31.

¹⁵⁴ Postavljanjem u zagradu negativne veličine ispred koje je napisan znak + (npr. kako je to izloženo u poslednjoj formuli), u ovom radu biće ističana neophodnost uzimanja suprotnog znaka kod izračunavanja određenih kontrapunktskih parametara, kada se bude ukazivala potreba izgradnje novih formula (onih koje nisu sadržane u radovima Tanjejeva).

¹⁵⁵ Cf. Ibid., 39.

Za tačnu realizaciju datog zahteva može se iskoristiti prva formula vertikalnog pokazatelja ($Jv = Iv + IIv$). Međutim, jednostavnije će biti ako se pomoću druge formule: $Jv = n - m$, iz bilo kojeg izabranog intervala izvedenog spoja, npr. prvog koji se obrazuje na početku njegovog izlaganja ($-II$), i onog koji se pojavljuje na istom mestu u prvobitnom (0), dobije tražena veličina: $-II - 0 = -II$ (dvostruki kontrapunkt u duodecimi). Isti rezultat će biti i ukoliko se npr. odabere harmonski interval na početku drugog takta izvedenog spoja (-2), i onaj koji je postavljen na istom mestu u prvobitnom (9): $-2 - 9 = -11$.

Tokom komponovanja prvobitnog spoja, koji bi trebalo da proizvede pravo premeštanje uz negativno vertikalno pomeranje deonica, harmonski interval jednak apsolutnoj veličini Jv predstavljaće granicu približavanja melodija. Za obeležavanje takvog intervala Tanjejev koristi oznaku $<$. Kada npr. kod $Jv = -3$ nije poželjna zamena mesta glasova, oni se u prvobitnom spoju ne bi smeli približiti ispod intervala kvarte:¹⁵⁶

Primer 22

Prvobitni spoj



Izvedeni spoj



Ukoliko je, pak, potrebno realizovati suprotno premeštanje, negativni Jv pokazaće i interval maksimalne udaljenosti glasova prvobitnog spoja, čija se apsolutna vrednost ne sme preći, jer će, u protivnom, u izvedenom doći do ukrštanja polifonih deonica (od tog momenta pojaviće se pravi vid premeštanja). Takav granični interval obeležava se znakom $>$. Npr. kada je $Jv = -7$, glasovi prvobitnog spoja ne bi trebalo da se udalje preko intervala oktave:¹⁵⁷

Primer 23

Prvobitni spoj



Izvedeni spoj



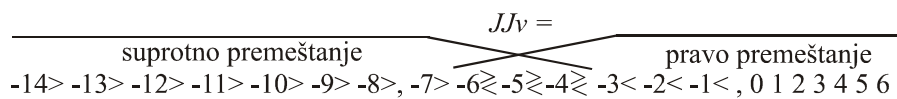
¹⁵⁶ Cf. Ibid., 31–32.

¹⁵⁷ Cf. Ibid., 32.

Da bi se pokazalo kakvoj vrsti vertikalnog premeštanja pripada određeni negativni vertikalni pokazatelj, Tanjejev predlaže korišćenje istih znakova kojima su obeleženi granični intervali. Tako će znak pravog premeštanja biti $<$, suprotnog $>$, dok će oznaka $< >$ pokazati mešovito premeštanje. Kada se ovi znaci napišu jedan ispod drugog \gtrless , označiće dva negativna JJv jednake veličine, ali sa različitom vrstom premeštanja (npr. oznaka $JJv = -5 \gtrless$ zameniće izraze: $Jv = -5<$ i $Jv = -5>$). Kod pozitivnih pokazatelja ne označavaju se vrsta premeštanja i granični interval.¹⁵⁸

Tanjejev vrši sistematizaciju po sedam pokazatelja u tri grupe, razdvojene zarezima, čime su jasnije predstavljene osnovne karakteristike raznih JJv .¹⁵⁹

Shema 4



Desno od $Jv = 0$ raspoređeni su pozitivni pokazatelji u rasponu oktave, dok su levo svrstani negativni JJv koji obuhvataju dve oktave. Prvi su poređani zaključno sa $Jv = 6$, jer bi se, nakon njega, nalazile samo oktavne varijante prethodnih pokazatelja. One, osim novog graničnog intervala približavanja glasova, ne bi donele nova pravila komponovanja u odnosu na svoju nižu oktavnu varijantu.

S druge strane, ispred $Jv = 0$ raspoređeni su $JJv = -1<, -2<, -3<$. Bez obzira na svoju negativnu vrednost, oni daju pravo premeštanje, jer bi, u suprotnom, imajući u vidu veličinu graničnih intervala prostor između glasova bio tesan za razvijanje melodijskih linija. Naredna tri pokazatelja ($-4 \gtrless, -5 \gtrless, -6 \gtrless$) mogu proizvesti oba vida vertikalnog premeštanja, dok se od $Jv = -7>$ podrazumeva dvostruki kontrapunkt. Slično ranijoj situaciji, JJv iznad $-13>$ donose oktavne varijante prethodnih, negativnih pokazatelja. Jedina razlika je u graničnom intervalu maksimalnog razmaka glasova.

Vertikalni pokazatelji su sistematizovani i u sedam stubaca, imenovanih po svom najmanjem članu koji leži u osnovi vertikalnog niza:¹⁶⁰

Shema 5

0	1	2	3	4	5	6
-14>	-13>	-12>	-11>	-10>	-9>	-8>
-7>	-6 \gtrless	-5 \gtrless	-4 \gtrless	-3<	-2<	-1<
0	1	2	3	4	5	6

¹⁵⁸ Cf. Ibid., 33.

¹⁵⁹ Cf. Ibid., 34.

¹⁶⁰ Cf. Ibid., 36.

Kontrapunktski stav, napisan po pravilima srednjeg *Jv*, može dati validan izvedeni spoj i ako se zameni okvirnim pokazateljem istog stupca, pod uslovom da sa njim ima identičan način premeštanja.

Prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi donose zvučni rezultat koji je u skladu sa normama tzv. „prostog kontrapunkta“. Pri tom, tretman prvobitnog intervala zavisi i od zvučnih karakteristika njegovog izvedenog dvozvuka. Iz prvobitne konsonance može se dobiti izvedena konsonanca, kao i iz disonance prvobitnog spoja – disonanca izvedenog, pa zbog nepromenljivosti svojih sonantnih karakteristika ovakva sazvučja Tanjejev naziva „stabilni intervali“. Nasuprot tome, ukoliko se prvobitna konsonanca pretvori u izvedenu disonancu, i obrnuto – disonanca u konsonancu, za takve dvozvuke upotrebljava se naziv „labilni intervali“.¹⁶¹

Posebna pažnja posvećuje se disonantnim sazvučjima na tezama. U tom kontekstu, kako bi se jasnije predstavila osnovna pravila komponovanja prvobitnog kontrapunktskog spoja, u optičaj su uvedene osobene oznake. Tako je disonantna zadržica obeležena tzv. znakom povezivanja —, horizontalnom crticom iznad ili ispod cifre datog intervala, što zavisi od potrebe realizacije zadržice u gornjem ili donjem tonu dvozvuka. Ukoliko, u određenom glasu, neki ton ne može biti zadržan i postupno razrešen, prethodna oznaka postavlja se u zagradu (—). Pored toga, znak —*x* ukazaće na potrebu postupnog silaznog ili uzlaznog pokreta nakon razrešenja zadržice. On se uvodi u vertikalno-pokretni kontrapunkt zato što razrešni ton disonance prvobitnog spoja može biti labilna konsonanca, ili će posle konsonantne zadržice uslediti disonanca, te bi, u kontekstu strogog kontrapunktskog stila, ovakvim sazvučjima, kada se pojavljuju na arzi, trebalo dati prolaznu ili skretničnu funkciju. Pomoću ovih oznaka pruža se mogućnost boljeg sagledavanja sonantnih odnosa između intervala prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja.¹⁶²

Ograničenja u primeni stabilnih konsonanci pojavljuju se samo ukoliko prvobitna nesavršena konsonanca proizvodi izvedenu savršenu konsonancu. U tom slučaju će i prvo sazvučje biti tretirano na način svojstven savršenim intervalima.

Stabilne disonance se upotrebljavaju tako što se vrši komparacija prvobitnog disonantnog intervala i njegove izvedene varijante, odnosno upoređuju se oznake koje pokazuju način njihovog korišćenja na tezama. Kada su one identične, ili oznaka koja pripada početnom spoju donosi više ograničenja od one u izvedenom, nije potrebno vršiti izmene u tretmanu datog intervalskog tona. U protivnom, ukoliko je veće ograničenje sadržano u znaku

¹⁶¹ Cf. Ibid., 65.

¹⁶² Cf. Ibid., 61–64.

koji pripada izvedenom spoju, ono postaje vežeće i za odgovarajući ton prvobitnog harmonskog intervala.

Labilne konsonance preuzimaju ograničenja disonance, koja od njih nastaje u izvedenom spoju, dok labilne disonance imaju nova ograničenja samo ukoliko se pretavaruju u izvedenu savršenu konsonancu. U poslednjem slučaju, dati disonantni interval ima i dodatne uslove primene, svojstvene savršenim konsonancama.

Upoređivanjem sonantnih odnosa između harmonskih intervala prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja, Tanjejev je izveo pravila komponovanja za sve pokazatelje vertikalnog premeštanja. Posebno su bitna i pojedina savremena istraživanja ruskih muzikologa, realizovana s ciljem boljeg razumevanja veze između harmonskih intervala i raznih vertikalnih pokazatelja. Upravo ovim segmentima teorije vertikalno-pokretnog kontrapunkta biće posvećeno dalje razmatranje.

Muzička praksa strogog stila, kod izbora smera i intervala vertikalnog premeštanja kontrapunktskih glasova, koristila je samo mali deo različitih mogućnosti. Ovakva uzdržanost renesansnih kompozitora, uslovljena je osobinama vertikalnih pokazatelja, koji donose znatna ograničenja u tretmanu sazvučja tokom izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja. S druge strane, zvučni rezultat, ostvaren primenom težih varijanti **JJv**, malo se razlikuje od efekta koji se postiže upotrebom nekih lakših vidova vertikalnog premeštanja.

Opšti pregled karakteristika svih pokazatelja i tretman harmonskih intervala u prvobitnom kontrapunktskom spoju, može se sagledati iz tabele Tanjejeva (tabela 1, str. 60).¹⁶³ Njene horizontalne koordinate, pored oznaka **JJv** donose u kvadratima prikazane intervale, od prime do none, pri čemu su odgovarajućim ciframa označena samo ona sazvučja, koja imaju poseban tretman u kontekstu odgovarajućeg **Jv**. Osim toga, može se videti i način njihove primene na tezama. Iznad brojčane predstave pojedinih intervala ponekad se pojavljuje i znak **p** (lat. *perfecti* – savršeni), koji ukazuje na to da će dati interval, u svojoj izvedenoj varijanti, biti savršena konsonanca; time se uvode izvesna ograničenja kod vođenja glasova. Dijagonalne linije vode prema izdvojenim, okvirnim kvadratima. One spajaju intervale prvobitnog kontrapunktskog spoja sa intervalima izvedenog, odnosno pokazuju koje će se sazvučje obrazovati u izvedenoj varijanti.¹⁶⁴

Preglednost tabele Tanjejeva od velikog je značaja za sagledavanje karakteristika različitih pokazatelja vertikalnog premeštanja. Međutim, ona poseduje i nedostatke, jer ne

¹⁶³ Cf. Ibid., 375–376.

¹⁶⁴ Kod analize tabele Tanjejeva, trebalo bi imati u vidu da je prema ruskim muzičkim teoretičarima u dvoglasu dozvoljena primena zadržice kvarte pred kvintom u donjem glasu, kao i none pred oktavom u gornjem.

pruža odgovore na pojedina pitanja, koja su, prvenstveno, od velikog praktičnog značaja kod analize ili izrade polifonog stava. Ovo se, pre svega, odnosi na određene karakteristike konsonantnih intervala. Ovoj sonantnoj kategoriji oduvek se pridavao poseban značaj, jer zvučni kvalitet harmonske komponente polifonog toka zavisi upravo od primene ovih sazvučja, naročito na naglašenim delovima takta. Uz korišćenje navedene tabele, po konsonancama prvobitnog kontrapunktskog spoja teško je utvrditi broj mogućih izvedenih polifonih varijanti sa različitim pokazateljima vertikalnog premeštanja. Pored toga, komplikovano je i određivanje stabilnih konsonanci koje su relevantne za odabrani Jv .

Navedene nedostatke rešila je Jevdokimova, pomoću specifičnog tabelarnog prikaza (tabela 2, str. 61), zasnovanog na korelativnoj vezi između broja stabilnih konsonantnih sazvučja i pokazatelja vertikalnog premeštanja.¹⁶⁵ Njen središnji deo ima dva intervalska niza konsonanci (predstavljani su ciframa), od kojih se prvi naziva „kvintni niz“, po početnom sazvučju kvinte, dok je drugi imenovan kao „seksni niz“, jer je na njegovom početku interval sekste kroz oktavu. Između njih se obrazuje specifičan vid simetrije, jer prvi predstavlja, zapravo, retrogradnu varijantu drugog. Iznad i ispod ovih intervalskih nizova nalaze se stupci pokazatelja vertikalnog premeštanja, koji su poređani po stepenu težine, odnosno prema broju ograničenja koja donose tokom praktičnog rada – od težih prema lakšim u smeru naznačenom strelicama. Drugim rečima, idući u desno njihova složenost postepeno opada. Svi pokazatelji raspoređeni su po pripadnosti jednom od ova dva intervalska niza, izuzimajući $JJv = -8, -16, 0$ (mogu istovremeno biti sadržani u oba niza).

Ukoliko je potrebno razjasniti koje stabilne konsonance sadrži određeni vertikalni pokazatelj, dovoljno je pronaći njegovu poziciju u jednom od datih stubaca tabele. Sve one cifre koje se nalaze ispod datog pokazatelja kvintnog niza, odnosno iznad, ukoliko je pokazatelj u seksnom nizu, kao i levo od njega, predstavljaju konsonantne intervale koji će ostati stabilni u izvedenom kontrapunktskom spoju; npr. za $Jv = -13$, koji je u kvintnom nizu, to su: decima, terca, duodecima i kvinta (**9, 2, 11, 4**). Intervalske vrednosti postavljene desno su labilna sazvučja, sa posebnim tretmanom tokom izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja.

Određivanje broja stabilnih konsonanci za složeni pokazatelj vertikalnog premeštanja sličan je prethodnom. U ovom slučaju merodavan će biti Jv sa strožijim uslovima primene sazvučja; npr. ako bi prvobitni kontrapunktski spoj trebalo napisati po pravilima $Jv = -6, -11$, od stabilnih konsonanci biće na raspolaganju: terca, duodecima i kvinta (**2, 11, 4**), dakle one konsonance koje su, kao stabilne, svojstvene pokazatelju koji ima više ograničenja (u datom

¹⁶⁵ Cf. Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 103.

slučaju to je $Jv = -6$). Pri tom, pokazatelji različitih nizova ne mogu se međusobno kombinovati, te se postupak određivanja stabilnih konsonantnih sazvučja odnosi samo na jedan odabrani niz (u protivnom, došlo bi do uzajamnog potiranja njihovih stabilnih i labilnih konsonanci).¹⁶⁶ Izuzetak predstavlja $Jv = -8$, čija pripadnost različitim nizovima zavisi od vrste premeštanja, kao i $JJv = -16, 0$, kod kojih su sve konsonance stabilne, te se slobodno mogu koristiti u oba niza.

Pomoću tabele Jevdokimove moguće je odrediti i pokazatelj vertikalnog premeštanja, kojem odgovara prvobitni kontrapunktski spoj sa određenim brojem konsonanci za koje postoji potreba da ostanu stabilne. Sada se ravnopravno koriste pokazatelji oba intervalska niza. Potrebno je pronaći onaj interval, čija se cifra, u odnosu na ostale odabrane konsonance, pojavljuje prva, gledajući s desne strane. Iznad nje – u kvintnom nizu, a ispod – u sekstnom, i dalje u desno svi pokazatelji biće upotrebljivi za vertikalno premeštanje. Dakle, navedeni postupak sprovodi se kako u kvintnom, tako i u sekstnom nizu, a konačni rezultat je skup svih dobijenih pokazatelja oba niza. Npr. neophodno je da stabilna sazvučja budu terca, seksta i decima (2, 5, 9). Za kvintni niz, od navedenog kruga intervala najviše u desno postavljena je seksta (5), pa će, u skladu s tim, upotrebljivi biti pokazatelji -9 i -16, dakle oni koji su postavljeni iznad ovog sazvučja, kao i desno od njega. Za sekstni niz krajnja desna pozicija pripada terci (2), pa upotrebljivi mogu biti pokazatelji 2, -14, -7, odnosno oni ispod nje i u desno do kraja niza. Sumirajući dobijene rezultate, može se zaključiti da će intervali 2, 5 i 9 biti stabilni ako se upotrebi bilo koji od $JJv = -9, -16, +2, -14, -7$.

Tabela Jevdokimove unosi kvalitativno nove mogućnosti u oblast vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Oslanjajući se na stupce pokazatelja Tanjejeva, došlo je do otkrivanja njihovog novog potencijala: prema broju ograničenja koja imaju dati JJv uspostavljena je veza sa stabilnim intervalima – konsonancama. Postavkom pokazatelja od težih prema lakšim za upotrebu (ima se u vidu broj stabilnih konsonanci), postignuta je mogućnost da se levo od pozicije određenog Jv nalaze stabilne konsonance. Obrnuti postupak se sprovodi kod nalaženja mogućih JJv za skup određenih stabilnih konsonanci. Sada se u desno gleda i izvodi rezultat, jer su u tom smeru pozicionirani pokazatelji sa lakšim uslovima primene.

Tokom dosadašnjeg sagledavanja vertikalno-pokretnog kontrapunkta, posebna pažnja posvećena je tretmanu disonanci. U tom kontekstu, zadržice su primenjivane u vidu postupnog, silaznog kretanja disonantne note, dok je, za to vreme, drugi glas, do pojave tona

¹⁶⁶ Ibid., 105.

razrešenja ostajao na mestu. Sličnim načinom su tretirane prolaznice i skretnice, koje su postupno uvedene iz konsonance i isto tako, dalje, izvođene u sledeću konsonantnu notu. Ovakvim, elementarnim načinima vođenja disonantnih tonova, mogu se jasno sagledati osnovne harmonske zakonitosti vertikalno-pokretnog kontrapunkta. To ne protivreći stvarnim harmonskim karakteristikama muzike strogog stila, jer takav tretman disonanci preovlađuje u kompozitorskoj praksi.

No, u teoriji Tanjejeva pažnja je posvećena i tzv. složenim formama razrešenja zadržica.¹⁶⁷ Naime, slobodna nota disonantnog sinkopiranog sazvučja ne mora da „sačeka“ razrešni ton u drugom glasu, već se može pomeriti, skokom ili postupno, pod uslovom da se u momentu razrešenja obrazuje stabilna konsonanca. Pored toga, kada se kod tona razrešenja, za koji važi znak —*x*, zahvaljujući pokretu drugog glasa pojavi stabilna konsonanca, ranije navedena neophodnost daljeg postupnog kretanja nije više aktuelna.

Još jedna osobenost slobodnijeg tretmana disonantnih zadržica je njihovo naknadno razrešenje (između disonantnog i razrešnog tona, silaznim tercnim ili kvintnim pokretom može se umetnuti konsonanca, nakon koje će uslediti pokret u ton razrešenja). Ono je moguće i u vertikalno-pokretnom kontrapunktu, uz uslov da se skokom uđe u stabilnu konsonancu.

Slobodnije uvođenje disonanci na nenaglašenim delovima takta ostvaruje se pomoću kambijate i napuštene skretnice. U oba slučaja potrebno je da ton, u koji se ulazi nakon disonance, sa drugim glasom proizvede stabilno konsonantno sazvučje.

Vertikalno premeštanje melodija dva glasa pojavljuje se i kao deo višeglasne fakture (naravno, ostale deonice nemaju takav tretman). U tom kontekstu, neka od izloženih pravila u određenoj meri mogu biti relativizovana, pre svega, zbog mogućnosti harmonske dopune intervala kvarte. Međutim, u svojoj teoriji Tanjejev se orijentisao isključivo na tzv. „čiste vidove“ dvoglasnog vertikalno-pokretnog kontrapunkta, dakle, na realni dvoglasni stav.

Nasuprot ustanovljenoj praksi izučavanja vertikalno-pokretnog kontrapunkta, Tanjejev je istražio izmene visinskih položaja melodija na svim intervalima. To je omogućilo da se aktuelizuju i pitanja tzv. „polimorfnog kontrapunkta“, po njegovim rečima, povezanog „sa zadatkom koji je obuzimao umove starih teoretičara, i činio im se naročito tajanstven. Reč je o izradi takvog dvoglasnog spoja, koji bi, bez izuzetka, dopuštao sva premeštanja.“¹⁶⁸ Ovaj problem sada se rešava objedinjavanjem uslova primene svih pokazatelja vertikalnog premeštanja. Time se izvodi zaključak da je nemoguće realizovati ovakav kontrapunkt, pošto

¹⁶⁷ Cf. Сергей Танеев, op.cit., 101–104.

¹⁶⁸ Ibid., 121.

nema nijednog harmonskog intervala koji bi, postavljen na tezi, proizveo ispravan zvučni rezultat u izvedenom kontrapunktskom spoju:¹⁶⁹

(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)
0	1	2	3	4	5	6	7	8
(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)

Po načinu pristupa vertikalno-pokretnom kontrapunktu, Tanjejev je konstituisao jedinstven teorijski sistem. Izvođenje pravila komponovanja za sve načne vertikalnog premeštanja postignuto je formulama; one omogućavaju da se na osnovu dva poznata parametra vertikalnog premeštanja dobije treći – nepoznati. Upoređivanjem sonantnih karakteristika prvobitnih i izvedenih harmonskih intervala, određeni su uslovi njihovog korišćenja. Na jednostavan način, putem tabelarnog prikaza, izložena su pravila primene *JJv*. Time je otvoren dalji put istraživanja ostalih aspekata vertikalno-pokretnog kontrapunkta, prevashodno u sferi imitacione polifonije. Ovim pitanjima kasnije će biti posvećen značajan deo ovog rada.

¹⁶⁹ Cf. Idem.

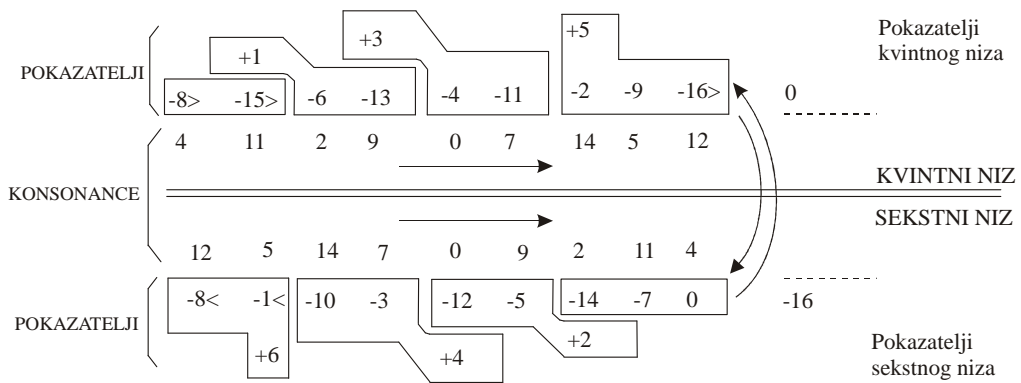
Tabela 1

Opšta tabela pokazatelja vertikalno-pokretnog kontrapunkta

	$\overline{-13}$	$\overline{-12}$	$\overline{-11}$	$\overline{-10}$	$\overline{-9}$	$\overline{-8}$	$\overline{-7}$	$\overline{-6}$	$\overline{-5}$
$Jv = -13$	$\overline{0}^x$				$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{4}^x$
$Jv = -12$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$		$\overline{6}^x$		$\overline{8}^x$	$\overline{3}^x$
$Jv = -11$			$\overline{3}^x$	$\overline{10}^x$	$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$			$\overline{2}^x$
$Jv = -10$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{1}^x$
$Jv = -9$			$\overline{3}^x$					$\overline{8}^x$	$\overline{0}^x$
$Jv = -8$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{1}^x$
$Jv = -7$			$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$				$\overline{8}^x$	$\overline{2}^x$
$Jv = -6$	$\overline{0}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{10}^x$	$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{3}^x$
$Jv = -5$		$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{13}^x$		$\overline{4}^x$
$Jv = -4$			$\overline{3}^x$		$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{5}^x$
$Jv = -3$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$			$\overline{8}^x$	$\overline{6}^x$
$Jv = -2$		$\overline{1}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{10}^x$	$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$		$\overline{8}^x$	$\overline{7}^x$
$Jv = -1$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$		$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{8}^x$
$Jv = 0$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$	$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$
$Jv = 1$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{10}^x$
$Jv = 2$			$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$					$\overline{11}^x$
$Jv = 3$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{3}^x$		$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$	$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	$\overline{12}^x$
$Jv = 4$		$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$			$\overline{8}^x$	$\overline{13}^x$
$Jv = 5$		$\overline{1}^x$			$\overline{5}^x$	$\overline{6}^x$		$\overline{8}^x$	$\overline{14}^x$
$Jv = 6$	$\overline{0}^x$	$\overline{1}^x$	$\overline{2}^x$	$\overline{3}^x$	$\overline{4}^x$		$\overline{7}^x$	$\overline{8}^x$	

Tabela 2

Tabela korelativnih veza između broja stabilnih konsonanci i vertikalnih pokazatelja

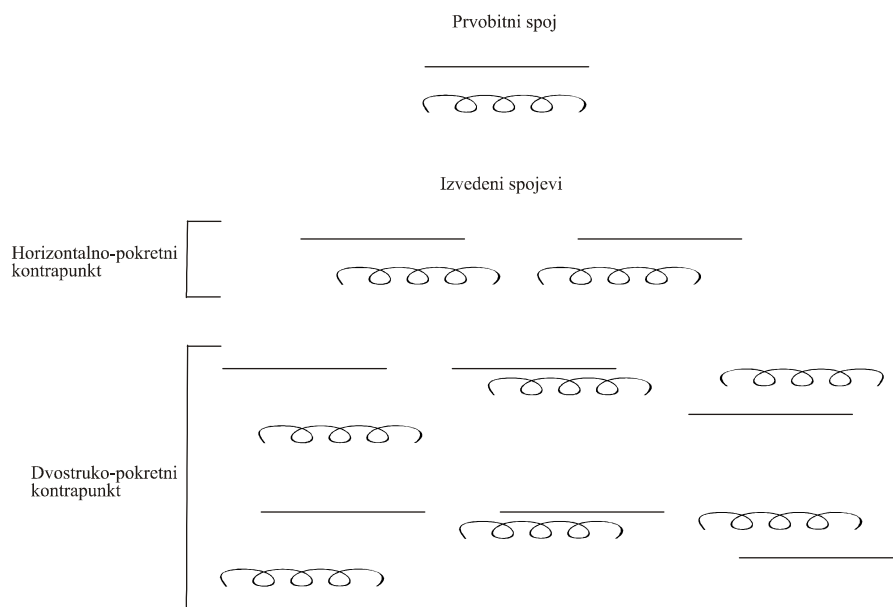


1.3. Horizontalno-pokretni i dvostruko-pokretni kontrapunkt

U daljem tekstu biće sagledano premeštanje kontrapunktskih deonica po horizontalnim i dvostrukim, vertikalno-horizontalnim koordinatama. U skladu sa teorijskim određenjima Tanjejeva, pažnja će biti posvećena komponovanju pomoću metode osnovne konstrukcije. Biće izvršena i analiza primera iz muzičke prakse strogog stila.

Izmene horizontalnih odnosa melodija polifonog stava čine osnovnu karakteristiku horizontalno-pokretnog kontrapunkta. To se manifestuje njihovim udaljavanjem, približavanjem ili simultanim započinjanjem. Može doći i do zamene redosleda nastupa, odnosno melodija koja se u prvobitnom spoju pojavila kasnije, nakon horizontalnog pomeranja prva će započeti izlaganje. Promenom i vertikalnog odnosa glasova, nastaje dvostruko-pokretni kontrapunkt. Navedena premeštanja grafički je moguće predstaviti na sledeći način:

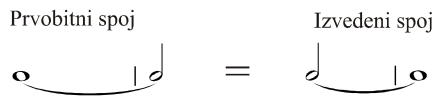
Shema 6



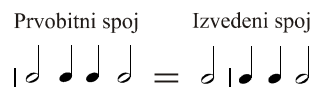
Ovde ne dolazi do deformacija melodija; u izvedenom spoju njihove fizionomije su očuvane. Eventualno se može pojaviti narušavanje prvobitnih metričkih odnosa tonova, usled njihovog horizontalnog premeštanja sa jednog dela takta na drugi. U skladu s tim, horizontalna pomeranja na $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ itd. taktovog dela, bilo da se radi o dvodelnom ili trodelnom metričkom obrazcu, u kontekstu strogog kontrapunktskog stila mogu dovesti do pojave stilski nepoželjnih ritmičkih obrta. Zato bi, u prvobitnom spoju, pažnju trebalo posvetiti pojedinim karakterističnim ritmičkim figurama – npr. sinkopama, jer se u novoj kontrapunktskoj kombinaciji može pojaviti kraća nota povezana sa dužom (primer 24a). Osim toga, posle

izvršenog horizontalnog pokreta pojedini ritmički obrti mogu proizvesti efekat tzv. „hromog ritma“ (primer 24b):¹⁷⁰

Primer 24a

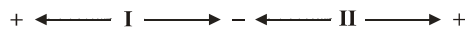


Primer 24b



Obeležavanje glasova prvobitnog spoja isto je kao i kod vertikalno-pokretnog kontrapunkta; prvi glas imaće rimski broj *I*, a drugi – *II*. Oba glasa zadržavaju svoje oznake i tokom izvedenog spoja. S obzirom na to da deonice mogu imati različiti redosled nastupa, s ciljem pojednostavljenja uvodi se bitan uslov: ranije bi trebalo da se pojavi gornji, viši glas, te će se on tretirati kao prvi. Njegovo premeštanje u levo definiše se kao pozitivno, u desno kao negativno. Za razliku od toga, niži, drugi glas, imaće pozitivan pokret u desno, a negativan u levo. Pravac pomeranja, povezan sa navedenim osobinama, može se uočiti u sledećoj shemi:¹⁷¹

Shema 7



Na osnovu ovakvog određenja, dolazi se do zaključka da se ovde može napraviti razlika između pozitivnih i negativnih taktova, što je svojevrsni pandan pozitivnim i negativnim intervalima u vertikalno-pokretnom kontrapunktu.¹⁷² Time je, takođe, omogućeno i razlikovanje dve vrste horizontalnog premeštanja – pravo i suprotno. Pri tom, brojčane vrednosti koje pokazuju rastojanje između momenata nastupa glasova u prvobitnom i izvedenom spoju (mereno taktovima ili delovima takta), kod pravog premeštanja imaju jednake znakove, dok su kod suprotnog premeštanja oni nejednaki, suprotni. Ovakvo određenje uslovljava specifično poimanje prvobitnog spoja, gde vremenska distanca između deonica može biti pozitivna (*I – II*), negativna (*II – I*) ili jednaka nuli (ukoliko dođe do njihovog istovremenog započinjanja).¹⁷³

Kada pored horizontalnih nastaju i vertikalna premeštanja, razlikuju se pozitivni i negativni pokreti glasova istovremeno u vertikalnom i horizontalnom smeru:¹⁷⁴

¹⁷⁰ Cf. Ibid., 221–222.

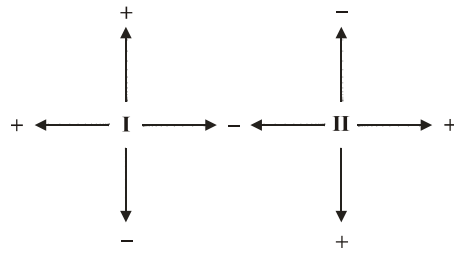
¹⁷¹ Cf. Ibid., 228.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Cf. Ibid., 229.

¹⁷⁴ Cf. Idem.

Shema 8



Ovakvi pokreti obično su zastupljeni u višeglasnom polifonom stavu. Tada samo jedan faktorni sloj ima izmene položaja melodija.

Praktična realizacija horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog kontrapunkta ostvaruje se pomoću tzv. osnovne konstrukcije – svojevrsnog radnog modela budućih kontrapunktskih spojeva.¹⁷⁵ Za razliku od vertikalno-pokretnog kontrapunkta, gde se, tokom svojih teorijskih uopštavanja Tanjejev oslanja na osnovne aritmetičke principe, sada se pojavljuje izvesna analogija sa prostornim predstavama, geometrijom.

Osnovnu konstrukciju, u dvoglasnom horizontalno-pokretnom kontrapunktu, čini troglas, čija se izrada vrši pomoću imitacije. To može biti sagledano na osnovu sledećeg primera:

Primer 25a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Gaudent in coelis* (motet, prvobitni spoj, t. 19–23)

Musical score for the first part of the motet, featuring four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: a - ni - mae San - cto - rum, a - a - ni-mae San - cto - rum, a - ni - mae San - cto - rum, a - ni - mae San - cto - rum.

Primer 25b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Gaudent in coelis* (motet, izvedeni spoj, t. 22–27)

Musical score for the second part of the motet, featuring four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: - cto - rum, a - ni - mae San - cto - rum, a - ni - mae San - cto - rum, a - ni - mae San - cto - rum.

¹⁷⁵ Cf. *Ibid.*, 214–221.

U izvedenom spoju (primer 25b) došlo je do suprotnog premeštanja, odnosno donji glas je nastupio ranije od gornjeg – obrnuto u odnosu na kontrapunktsku situaciju prvobitnog spoja (primer 25a). Dakle, promene su nastale ili horizontalnim pomeranjem prvog (gornjeg) glasa za jedan takt u desno, ili drugog (donjeg) glasa za isti vremenski razmak u levo. Ova mogućnost mogla bi biti ostvarena prethodnom izradom troglasne osnovne konstrukcije: prvo bi se postavio dvoglasni kanon na primi, te bi, potom, bio napisan treći, slobodni kontrapunktski glas koji ne učestvuje u imitaciji, ali sa svakom imitacionom deonicom, u odvojenim spojevima, proizvodi pravilan dvoglas:

Primer 26

Osnovna konstrukcija



Tanjejev slovom *P* označava propostu (u množini – *PP*), a slobodni glas (onaj koji kontrapunktira dvema imitacionim melodijama) sa *Cp*. Pri tom, glasovi mogu obrazovati ispravan troglasni stav, čime je unapred obezbeđena logičnost harmonskog toka i u kasnijem izlaganju dvoglasnih kontrapunktskih spojeva. Risposta, unutar takvog imitacionog modela, naziva se „realna“ i obeležava znakom *R*.¹⁷⁶

Međutim, osnovna konstrukcija ne mora biti pravilno oblikovan troglas – prethodno napisana melodija može se preneti i horizontalno postaviti na željeno mesto u drugi glas, bez obzira na zvučni rezultat.¹⁷⁷ Takva risposta naziva se „prividna“ i označava sa *R...*

Nakon postavke imitacionog dvoglasa, uslediće izrada slobodnog kontrapunktskog glasa (*Cp*), koji sa *P* i *R* (*R...*), u odvojenim spojevima donosi pravilan dvoglas. Tako se dolazi i do kombinacija koje pokazuju formiranje prvobitnog i izvedenog spoja: *Cp + P* i *Cp + R* (*R...*).¹⁷⁸

U prvobitnom spoju narednog primera ranije nastupa donji glas, a u izvedenom – gornji. Izradom osnovne konstrukcije uočava se prividna risposta:

¹⁷⁶ Cf. Ibid., 214.

¹⁷⁷ Prethodno navedena osnovna konstrukcija ima pravilan tretman konsonanci i disonanci, ali se, ipak, uočava loše vođenje glasova (paralelne prime).

¹⁷⁸ Cf. Ibid., 216.

Primer 27a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa sine nomine* (Kyrie, prvobitni spoj, t. 14–16)

Musical score for voice parts (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in G minor, 4/4 time. The lyrics are: Cantus: Cri - ste e le - i - son.; Altus: Cri - ste e - - lei - son.; Tenor: Cri - ste; Bassus: Cri -

Primer 27b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa sine nomine* (Kyrie, izvedeni spoj, t. 16–19)

Musical score for voice parts (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in G minor, 4/4 time. The lyrics are: Cantus: - i - son. Cri - ste; Altus: lei - son. Cri - ste e - lei - - - -; Tenor: Cri - ste e - lei - - - - - - - -; Bassus: Cri - ste e - - - - lei - - - - -

Primer 27c

Osnovna konstrukcija

Musical score for the basic construction (Cp, P, R...) in G minor, 4/4 time. The parts are: Cp (Contrapunctus primus), P (Prima), and R... (Responsum).

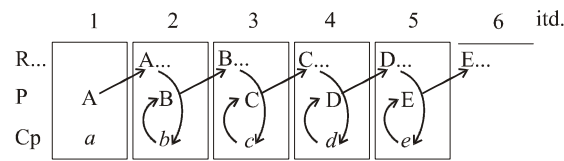
Metoda osnovne konstrukcije koristi se i za dvostruko, visinsko-vremensko pomeranje melodija. Dovoljno je samo da interval imitacije između **P** i **R** (**R...**) bude bilo koji, izuzev prime. Ukoliko se, pri tom, slobodni kontrapunkt (**Cp**) pojavljuje kao okvirni glas osnovne konstrukcije, u izvedenom spoju melodije će zadržati svoja prvobitna mesta, dok će, u slučaju da je on postavljen kao srednji, doći do zamene njihovih vertikalnih položaja (gornja će postati donja i obrnuto).¹⁷⁹

Nešto drugačiji način postavke osnovne konstrukcije, zasnovan je na istovremenoj izradi sva tri glasa, uz upotrebu imitacije sa prividnom rispostom. Dakle, ovde je isključena mogućnost rada sa kantusom firmusom. Komponovanje se vrši po delovima. Ovakav način

¹⁷⁹ Cf. Ibid., 218.

modelovanja budućih kontrapunktskih spojeva, Tanjejev imenuje „tehnika stubaca“. Naredna shema pokazuje princip izrade takve osnovne konstrukcije:¹⁸⁰

Shema 9



Proposta je označena velikim, a slobodni kontrapunktski glas malim slovima. Prividna risposta ima velika slova uz dodatak niza tačaka. Nakon izrade početnog stupca (**Cp** + **P**), napisani deo proposte prenosi se u treći glas (**R...**), nakon čega se pristupa oblikovanju slobodnog kontrapunkta prema prividnom glasu (**Cp** + **R...**); tek posle toga formira se sledeći deo **P**, koji obrazuje ispravan kontrapunkt sa **Cp**. Dalji tok komponovanja donosi premeštanje novonapisanog segmenta melodije (**P**) u sledeći stubac, pa se proces izrade ponavlja istim redom. Kose strelice, između stubaca, predstavljaju prenošenje proposte u prividni glas, dok polukružne, unutar njih, pokazuju glasove koji daju pravilan kontrapunkt. Kod ovakvog načina komponovanja trebalo bi obratiti pažnju na izgled melodijskih linija; bez obzira na to što nastaju kao produkt komponovanja po delovima, one bi trebalo da ostavljaju utisak celovitosti, bez uočljivih „šavova“.

Kod analize horizontalnog premeštanja melodija kontrapunktskih glasova, Tanjejev ima metodološki pristup sličan onom korišćenom u vertikalno-pokretnom kontrapunktu. Naime, ponovo se grade svojevrsne formule, koje pokazuju nastale horizontalne izmene i način postavke osnovne konstrukcije. Tako je napravljena izvesna analogija u pristupu horizontalnim i vertikalnim premeštanjima.

Horizontalni pokret određenog glasa označava se slovom **h** (od lat. *horisontalis* – horizontalni), u množini – **hh**. Jedinica merenja horizontalnih izmena je takt, pri čemu se pomeranje izvršeno sa jednog dela takta na drugi označava pomoću razlomka. Pravac premeštanja, u vidu pozitivnog ili negativnog pokreta, kao i količina jedinica (taktova i/ili njegovih delova) za koje se takvo premeštanje realizuje, spaja se znakom jednakosti sa oznakom **h**. Ona se, kao suprascripcija, piše iza rimskog broja. Oznake kontrapunktskih deonica objedinjuju se znakom + (plus). Ukoliko se dogodi da određena melodija nema izmene, njen *horisontalis* biće jednak nuli (**h = 0**); tada se može izostaviti oznaka iza rimskog broja.

¹⁸⁰ Cf. Ibid., 235–236.

Sledeća formula pokazuje da je došlo do horizontalnog pomeranja prvog glasa za dva takta u desno, uz očuvanje vremenskih pozicija drugog: $I^{h=-2} + II^{h=0}$. Izraz ovakog tipa imenuje se kao „formula izvedenog spoja“. Kod dvostruko-pokretnog kontrapunkta, ispod oznake horizontalnog pokreta postavlja se i brojčana vrednost vertikalnog premeštanja.¹⁸¹ Sledeća formula pokazuje pomeranje prvog glasa za dva takta u desno, uz istovremeni pokret drugog glasa za oktavu naviše:

$$\begin{array}{cc} h = -2 & h = 0 \\ I^{v=0} + II^{v=-7} \end{array}$$

Zbir **hh** oba glasa daje pokazatelj horizontalno-pokretnog kontrapunkta, za čije obeležavanje se upotrebljava oznaka **Jh** (lat. *index horisontalis* – horizontalni pokazatelj), u množini **JJh**. Navedeni znak piše se nakon formule izvedenog spoja, koja se postavlja u zagradu: $(I^{h=-2} + II^{h=0}) Jh = -2$. Kod dvostruko-pokretnog kontrapunkta, iza oznake **Jh** postavlja se zarez i oznaka odgovarajućeg vertikalnog pokazatelja:¹⁸²

$$\begin{array}{cc} h = -2 & h = 0 \\ (I^{v=0} + II^{v=-7}) Jh = -2, Jv = -7. \end{array}$$

Ukoliko postoje dva ili više izvedenih kontrapunktskih spojeva, koji imaju različite temporalne odnose između glasova, obrazovaće se složeni horizontalni pokazatelj. Tada će odgovarajući brojevi, razdvojeni zarezima, biti napisani iza znaka jednakosti (npr. **Jh = -1, -1/4**). U zavisnosti od broja različitih kontrapunktskih kombinacija, **Jh** može biti dvostruki, trostruki, četvorostruki itd.¹⁸³

Slovima **a** i **b** Tanjejev je označio prvobitnu i izvedenu vremensku udaljenost glasova. Spajanjem **Jh** sa brojem taktova prvobitnog rastojanja dobija se jednačina: $a + Jh = b$.¹⁸⁴ Ako **a** i **Jh** imaju identičan znak, premeštanje će biti pravo. U protivnom, ukoliko su im znaci različiti, osobenosti horizontalnog pomeranja zavise od sledećih uslova:¹⁸⁵

$a > Jh =$ pravo premeštanje
$a < Jh =$ suprotno premeštanje
$a = Jh = 0$

Drugim rečima, kada je **a** po apsolutnoj veličini veće od **Jh**, dogodiće se pravo premeštanje i obrnuto, dok je kod njihove iste vrednosti rezultat nula, odnosno melodije će nastupiti istovremeno.

¹⁸¹ Cf. Ibid., 229–230.

¹⁸² Cf. Ibid., 230.

¹⁸³ Cf. Ibid., 230–231.

¹⁸⁴ Cf. Ibid., 232.

¹⁸⁵ Cf. Ibid., 231–232.

Iz prethodno navedene jednačine moguće je izvođenje veličine pokazatelja horizontalnog premeštanja: $Jh = b - a$. Dakle, horizontalni pokazatelj jednak je izvedenom rastojanju, kojem je dodato prvobitno suprotnog znaka.¹⁸⁶

U osnovnoj konstrukciji R predstavlja pomerenu u desno P . Zato će h imati pozitivnu vrednost ako je P (a samim tim i R) drugi glas (PII, RII), i obrnuto, h će biti negativan ukoliko su P , odnosno R postavljeni u prvom glasu (PI, RI), što je u skladu sa ranije navedenom shemom 7.

Tanjejev uvodi slovo a (razlikovati od prethodnog a), kako bi označio rastojanje R u odnosu na P . U tom kontekstu, izvedeni spoj može imati dva vida: $Cp I + R II \quad h = a$ ili $R I \quad h = -a + Cp II$. Kada je risposta prividna ($R\dots$), obrazovaće se formule prividnog spoja: $I\dots \quad h = -a + II$ ili $I + II\dots \quad h = a$. Radi pojednostavljenja, ove formule se koriste za svaku osnovnu konstrukciju, bez obzira na to kakva se R nalazi unutar nje. Drugim rečima, realna R smatra se prividnom koja slučajno obrazuje pravilan kontrapunkt sa P .¹⁸⁷

Dvostruko-pokretni kontrapunkt u formuli prividnog spoja ima i interval vertikalnog premeštanja $R\dots$ u odnosu na P . On je označen slovom b , iz čega proizlazi sledeća formula:

$$\begin{array}{ccc} h = -a & & h = a \\ I\dots \quad v = \pm b + II & \text{ili} & I + II\dots \quad v = \pm b \end{array} \quad 188$$

U praktičnom radu, formule izvedenog spoja pretvaraju se u formule prividnog, kako bi se sagledale karakteristike osnovne konstrukcije. S obzirom na to da je horizontalno premeštanje samo u $R\dots$ (drugi glas ima $h = 0$), sledi da je $h = Jh$, što rezultira tzv. „opštom formulom horizontalno-pokretnog kontrapunkta“: $Cp + R\dots \quad h = Jh$. Ona može imati dva vida, što zavisi od pozitivne ili negativne vrednosti h , odnosno Jh : $I + II\dots \quad h = Jh = a$ ili $I\dots \quad h = Jh = -a + II$.¹⁸⁹

Na sličan način izvodi se i tzv. „opšta formula dvostruko-pokretnog kontrapunkta“: pretvaranjem formule izvedenog spoja u formulu prividnog potrebno je i $R\dots$ dodati $v = Jv$:

$$\begin{array}{c} h = Jh \\ Cp + R\dots \quad v = Jv \end{array}$$

Kao i u prethodnom slučaju, ova formula može imati dva vida:

$$\begin{array}{ccc} h = Jh = a & & h = Jh = -a \\ I + II\dots \quad v = Jv & \text{ili} & I\dots \quad v = Jv + II \end{array} \quad 190$$

¹⁸⁶ Cf. Ibid., 231.

¹⁸⁷ Cf. Ibid., 232.

¹⁸⁸ Cf. Ibid., 233.

¹⁸⁹ Cf. Ibid., 234.

¹⁹⁰ Idem.

Za realizaciju određenog zahteva iz oblasti horizontalno-pokretnog kontrapunkta, na početku se mogu dati osnovni parametri premeštanja, sadržani u formuli izvedenog spoja. Na osnovu toga, uslediće određivanje veličine Jh i sastavljanje formule prividnog spoja. Ona istovremeno pokazuje karakteristike osnovne konstrukcije. Dakle, formula izvedenog spoja izražava zahteve datog zadatka; formula prividnog spoja ukazuje na to, kakva osnovna konstrukcija može rešiti dati zadatak.¹⁹¹

Naredni izraz pokazuje da je, u izvedenom kontrapunktskom spoju, ostvareno premeštanje drugog glasa za dva takta u levo: $(I^{h=0} + II^{h=-2}) Jh = -2$. Kako bi se oformila osnovna konstrukcija, potrebno je, u skladu sa negativnom veličinom Jh , napisati formulu prividnog spoja, koja u datom slučaju ima sledeći izgled: $I...^{h=-2} + II^{h=0}$.

Navedena metoda koristi se i kod dvostruko-pokretnog kontrapunkta. Može se izraditi i osnovna konstrukcija iz koje se potom izvodi više raznih horizontalnih premeštanja glasova. Naime, ako se kontrapunktski model oformi kao imitacioni troglas, kojem je dopisan Cp , dobiće se jedan prvobitni i dva izvedena spoja glasova ($Cp + P$, $Cp + R_1$, $Cp + R_2$). Četvoroglasna imitacija donosi tri izvedene kontrapunktske kombinacije, petoglasna – četiri itd.¹⁹²

Ukoliko se kao imitacioni interval upotrebi prima, doći će samo do horizontalnog pomeranja glasova, dok će odabir nekog drugog intervala proizvesti dvostruko, vertikalno-horizontalno premeštanje. Pojava Cp , kao jednog od unutrašnjih glasova osnovne konstrukcije, uslovljava zamenu mesta melodija izvedenih spojeva, dok će, ukoliko je Cp okvirni glas, one očuvati svoja prvobitna vertikalna mesta. Svaka nova risposta, unutar osnovnog kompleksa glasova, omogućava dvoglasni izvedeni spoj sa novim Jh .

Iz praktičnih razloga, dalje će biti sagledana mogućnost dobijanja dva izvedena kontrapunktska spoja, jer se tehnika izrade njihovog većeg broja zasniva na istim principima, uz povećanje broja glasova unutar kontrapunktskog modela, srazmerno potrebnom broju horizontalnih premeštanja.

Kada su znaci oba JJh jednaki, način formiranja osnovne konstrukcije nije posebno razmatrati, jer će se izvedeni spojevi smenjivati po stepenu povećanja apsolutne veličine Jh , na osnovu sledećih kombinacija: $a = Cp + P$, $b = Cp + R_1$, $c = Cp + R_2$.¹⁹³

Međutim, ukoliko je potrebno da jedan Jh bude pozitivan, a drugi negativan, osnovnu konstrukciju trebalo bi oformiti drugačijom metodom komponovanja. Naime, u budućim

¹⁹¹ Ibid., 234.

¹⁹² Ibid., 254.

¹⁹³ Cf. Ibid., 260. Naravno, kompozitor unutar muzičkog dela može slobodno odrediti redosled pojavljivanja ovih dvoglasnih spojeva.

kontrapunktskim spojevima risposta je u drugom glasu (*RII*) ukoliko *Jh* ima pozitivan označitelj i obrnuto, kod negativnog *Jh* ona će biti prvi glas (*RI*, videti shemu 7, str. 63). Dobijanje dva *JJh* različitih znakova rešava se pomoću dve proposte, koje se nalaze u istoj osnovnoj konstrukciji i omogućavaju dobijanje risposta. Drugim rečima, osnovna konstrukcija oformiće se kao dvostruki kanon.

Melodije prvobitnog kontrapunktskog spoja biće *PP* iz osnovne konstrukcije. Po vremenskom redosledu nastupa, imaće oznake *P^a* i *P^b* (u slučaju da glasovi nastupaju istovremeno, uslediće njihovo proizvoljno obeležavanje). Risposte su, shodno svojim propostama, označene sa *R^a* i *R^b*.¹⁹⁴ Naredni primer pokazuje prvobitni i dva izvedena kontrapunktska spoja:

Primer 28a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa In te Domine speravi* (*Kyrie*, prvobitni spoj, t. 40–42)

Cantus

Altus

Tenor
Ky - ri - e - e - lei

Bassus
Ky - ri - e - e - lei

Primer 28b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa In te Domine speravi* (*Kyrie*, prvi izvedeni spoj, t. 42–46)

Cantus
Ky - ri - e - e - lei - i - son.

Altus
Ky - ri - e - e - lei - i - son.

Tenor
i - son. Ky - ri - e - e - lei - son.

Bassus
- son. Ky - ri - e - e - lei - son.

¹⁹⁴ Cf. *Ibid.*, 261.

Primer 28c

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa In te Domine speravi* (Kyrie, drugi izvedeni spoj, t. 54-57)

Cantus
son. Ky -

Altus
i - son. Ky - ri - e - le - i -

Tenor
son. Ky - ri - e e - lei -

Bassus
- son. Ky - ri - e e - lei -

$$a = 0$$

$$h = 2$$

$$b = (I + II^{v=-7}) Jh = 2, Jv = -7$$

$$h = -1/2$$

$$c = (I^{v=-1} + II) Jh = -1/2, Jv = -1$$

$$Jh = 2, -1/2; Jv = -7, -1$$

Za realizaciju različitih izvedenih kontrapunktskih spojeva mogla je poslužiti osnovna konstrukcija navedena u sledećem primeru, pri čemu su oni oformljeni na osnovu sledećih kombinacija njenih konstituenata: $a = P^a + P^b$, $b = P^a + R^b$, $c = P^b + R^a$:

Primer 29

Osnovna konstrukcija

R^b
 P^a
 R^a
 P^b

Kada postoji veći broj izvedenih spojeva, organizacija redosleda njihove pojave je slobodna. Ukoliko osnovna konstrukcija predstavlja pravilno napisan višeglasni stav, može se i ona pojaviti kao sastavni deo kontrapunktske celine, u funkciji dinamizacije muzičkog toka, kulminacione zone njegovog celokupnog razvoja.

Teorija vertikalno-pokretnog kontrapunkta Tanjejeva zasnovana je na aritmetičkim principima, dok njegovo poimanje horizontalnog premeštanja ima analogije sa geometrijom.

Osnovna konstrukcija – svojevrsni radni model, realno nečujan „objekat“ poznat samo kompozitoru tokom procesa stvaranja muzičkog dela – sredstvo je ostvarivanja pomeranja melodija kontrapunktske fakture po horizontalnim i dijagonalnim koordinatama. Pri tom, prostorno je invarijantan jedan njen glas, dok se pomicanje drugog vrši pomoću imitacije („prividni spoj“). Određenje metode praktične realizacije ovakvih vidova prostornih promena položaja kontrapunktskih glasova, veoma je bitno za razumevanje muzike strogog stila. Pitanja povezana sa problematikom horizontalnog i dvostrukog premeštanja, u muzičko-teorijskoj literaturi bila su nepoznata sve do pojave rada Tanjejeva.

1.4. Značaj teorijskog koncepta pokretnog kontrapunkta Tanjejeva

Tanjejev je dao izuzetno veliki doprinos kontrapunktskoj teoriji. Osim samo jednim aspektom premeštanja kontrapunktskih melodija – njihovom vertikalnom zamenom mesta, pre njega se muzički teoretičari nisu bavili proučavanjem ostalih mogućih načina promena njihovih prvobitnih pozicija. Uočavajući terminološke probleme tradicionalne kontrapunktske teorije, Tanjejev je odgovarajućim pristupom kod izgradnje svog terminološkog aparata, različite vidove modifikacija odnosa melodijskog sadržaja polifonih deonica imenovao u zavisnosti od koordinata po kojima se realizuje njihovo premeštanje (vertikalno-pokretni, horizontalno-pokretni, dvostruko-pokretni kontrapunkt).

Nasuprot ustanovljenim tumačenjima načina vertikalnih pomeranja kontrapunktskih melodija (dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi i duodecimi), u teoriji Tanjejeva sadržane su sve mogućnosti promena njihovih visinskih pozicija. Prvi put je određeno pravo i suprotno premeštanje, kao i svi intervali vertikalne transpozicije. Time, ne samo da je omogućeno adekvatno analitičko sagledavanje do tada teško objašnjivih kontrapunktskih situacija, već su, u sklopu renesansnog stila, izvedena i pravila njihove praktične realizacije. U tom kontekstu, značajna je tabela sa pokazanim intervalskim promenama i tretmanom sazvučja u prvobitnom kontrapunktskom spoju. Ona, zapravo, predstavlja svojevrsni rezultat rada Tanjejeva.

U čemu su, zapravo, sadržane osnovne karakteristike teorijskog koncepta vertikalno-pokretnog kontrapunkta? Pre svega, određivanjem svojevrsne intervalske mere – sekunde, izvršeno je adekvatno brojčano predstavljanje intervala, drugačije u odnosu na ustanovljene norme. Uz definisanje pozitivnih i negativnih kretanja glasova, ostvarena je mogućnost izračunavanja raznih intervalskih kombinacija. Na osnovu toga, upoređivanjem sonantnih odnosa sazvučja prvobitnog i izvedenog spoja, uočene promene izražene su pomoću teorijskih pojmova stabilnih i labilnih intervala. U zavisnosti od načina realizacije vertikalnog premeštanja, oni dobijaju odgovarajući tretman.

Kao što je već istaknuto, poimanje vertikalno-pokretnog kontrapunkta temelji se na aritmetičkim principima, dok se za drugi vid premeštanja glasova – po horizontali, pre može izvesti sličnost sa određenim geometrijskim zakonitostima. Ključ razumevanja horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog kontrapunkta Tanjejev je pronašao u osnovnoj konstrukciji. To je, zapravo, radni model, baza pomoću koje se, pomeranjem njenih konstituenata, unapred može planirati i predvideti mogući zvučni rezultat. Ovde se pojavljuje vrlo specifično prostorno-vremensko modeliranje budućih kontrapunktskih odnosa, pa otuda i uslovne analogije sa geometrijom.

Originalnost metode osnovne konstrukcije počiva na autorovoj sposobnosti uočavanja prirode imitacije, koja u svojoj osnovi već sadrži prostorno pomeranje. Očigledna je jednostavnost rešenja do tada složenih kontrapunktskih problema: slobodni glas kontrapunktira kanonskoj imitaciji u primi (samo horizontalno premeštanje), ili nekom drugom intervalu (dvostruko, dijagonalno premeštanje) – njegova kombinacija sa propustom i rispostom obrazuje prvobitni i izvedeni spoj. Dakle, na osnovu primenjene imitacije u kontekstu svojevrsnog imaginarnog, nečujnog objekta, postiže se izvođenje horizontalnih pomeranja deonica koje obrazuju slobodnu, neimitacionu polifoniju.

Posebno je bitna doslednost kod definisanja različitih aspekata odnosa glasova. Naime, jedinica merenja intervala vertikalnih izmena je sekunda, horizontalnih pokreta – takt. Po ovim koordinatama modifikacije pozicija deonica mogu biti realizovane kako u pozitivnom tako i negativnom smeru. Opšta tabela pokazatelja je model za vertikalni vid premeštanja, dok je za horizontalni to osnovna konstrukcija. Slično je izvođenje specifičnih formula, a između *Jv* i *Jh* postoji analogija. Zahvaljujući takvom pristupu, integracijom dve različite vrste pokretnog kontrapunkta dobijen je celovit i logično postavljen sistem dvostruko-pokretnog kontrapunkta.

Razmatrajući unutrašnju logiku teorije Tanjejeva, može se izvesti zaključak da, zahvaljujući odabranoj metodi istraživanja pokretnog kontrapunkta, mnoge njegove složene pojave bivaju postavljene na viši nivo razumevanja, dobijeni rezultati značajno obogaćuju znanja iz ove oblasti, pojavljuje se mogućnost stvaranja kontrapunktskih kombinacija koje u kompozitorskoj praksi nikada nisu realizovane. Ova teorijska dostignuća imaju potencijal primene u novim uslovima, posebno u imitacionoj polifoniji, što je, takođe, bilo u fokusu istraživanja Tanjejeva, o čemu će kasnije biti reči. S obzirom na to da autor u svom radu kontrapunkt posmatra kao produkt konkretne epohe, izvedena pravila komponovanja usklađena su sa takvim pristupom. Međutim, on u njemu vidi i značajne resurse za obnavljanje muzičkog jezika XX veka – leksikom koja je u renesansnoj muzici bila snažno

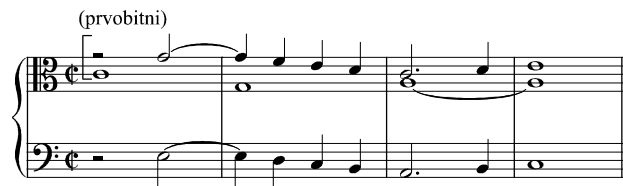
sredstvo logičnog i uravnoteženog izlaganja kompozitorskih ideja. Pored toga, Tanjejev je na primeru vlastitog stvaralaštva jasno pokazao mogućnosti praktične primenljivosti svoje teorije.

1.5. Kontrapunkt sa pokretnim udvajanjem

U daljem tekstu biće akuelizovana problematika kontrapunktskog udvajanja. Ona će prvo biti sagledana na osnovu tumačenja Tanjejeva, što će poslužiti kao ishodište potonjeg šireg poimanja, manifestovanog određenjem različitih vidova vertikalno-pokretnog, horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja, uz izgradnju svojevrstnih formula.

Tanjejev je „kontrapunkt koji dozvoljava udvajanje“ tretirao kao posebnu oblast složenog kontrapunkta, gde se izvedeni spoj dobija udvajanjem glasova pomoću nesavršenih konsonanci.¹⁹⁵ Tako se, iz dvoglasne kontrapunktske baze, umnožavanjem može proizvesti troglas (udvajanje samo jednog glasa) ili četvoroglas (udvajanje oba glasa). Time se, istovremeno, postiže povećavanje gustine muzičkog tkiva, njegovo zadebljanje, pri čemu dodati dopunski glasovi nisu novi, već predstavljaju kopiju već postojećih.¹⁹⁶ Tri moguće varijante udvajanja, prema Tanjejevu, izložene su u narednom primeru.¹⁹⁷

Primer 30a



Primer 30b



Primer 30c



Svrstavanje ovakvog kontrapunktskog rada u odvojenu oblast složenog kontrapunkta, preuzeli su i drugi ruski muzički teoretičari. Veza udvajanja glasova sa njihovim vertikalnim

¹⁹⁵ Cf. Ibid., 12.

¹⁹⁶ Cf. Наталья Симакова, *Конtrapункт строгого стиля...*, часть I, op. cit., 308.

¹⁹⁷ Cf. Сергей Танеев, op.cit., 12.

premeštanjem je očigledna. To je vertikalno pomeranje glasa na interval jednak datoj nesavršenoj konsonanci.¹⁹⁸ Međutim, u klasifikaciji Tanjejeva „kontrapunkt koji dozvoljava udvajanje“ postavljen je u zasebnu oblast složenog kontrapunkta. Time je usloženjen njegov tretman.

Ukoliko je to samostalni vid složenog kontrapunkta, trebalo bi, prema shvatanju Južak, istražiti mogućnosti umnožavanja glasova kako po vertikali, tako i horizontali.¹⁹⁹ Ako postoji mogućnost vertikalnog udvajanja, povezana sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom, može se pretpostaviti da je slično moguće i kod horizontalnog udvajanja, što bi bilo povezano sa horizontalno-pokretnim kontrapunktom.

Problem horizontalnog udvajanja Južak rešava pomoću kanonske imitacije. Horizontalno udvajanje svih glasova dvoglasnog ili troglasnog prvobitnog kontrapunktskog spoja, daje proposte dvostrukog ili trostrukog kanona, dok nepotpuno horizontalno udvajanje glasova predstavlja, zapravo, kanone sa dopunskim glasovima ili različite varijante dvostrukih, trostrukih, četvorostrukih kanona, sa različitim brojem risposta prema propostama.²⁰⁰

Ovde su, u odnosu na pristup Tanjejeva, promenjene koordinate udvajanja – ista deonica ima vremensko, horizontalno pomeranje, što dovodi do obrazovanja imitacije. Daljim razvojem ovih ideja, kombinovanjem dva načina udvajanja, dobiće se dvostruko-pokretno udvajanje (vertikalno-horizontalno), paralelno kretanje imitacionih deonica u nesavršenim konsonancama. Ovakvo poimanje posebno je bitno za ovo istraživanje, jer će se projektovati i na ostale vrste složenog kontrapunkta. Sagledavanje specifičnosti imitacione polifonije u kontekstu složenog kontrapunkta, kao i potpuno razmatranje horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja, biće realizovani u posebnim delovima ovog rada.

Svaka vrsta složenog kontrapunkta mogla bi sadržati dupliranje deonica. Zato, uz razmatranje njegovih pojedinačnih vidova, biće aktuelizovana i problematika umnožavanja glasova.

Vertikalno udvojen može biti isti ili različiti melodijski sadržaj. Ako se, u poslednjem slučaju, u izvedenom spoju to dogodi samo u jednom glasu, dobija se troglas, pri čemu je udvajanje nepotpuno; prilikom dupliranja oba glasa, pojavljuje se četvoroglas, usled čega nastaje potpuno udvajanje.

¹⁹⁸ Cf. Idem.

¹⁹⁹ Кира Южак, Некоторые вопросы..., op. cit., 233–234.

²⁰⁰ Cf. Ibid., 234.

Kod vertikalno-pokretnog umnožavanja jednog glasa, nastaje dvoglasno zvučanje u paralelnim nesavršenim konsonancama. Tu nema složenog kontrapunkta, odnosno on nije uslovljen. To se shematski može predstaviti na sledeći način:

Shema 10



Primeri ovakvog udvajanja vrlo su bitni za ovo istraživanje, jer će se kod drugih vrsta složenog kontrapunkta pojaviti prvobitni i izvedeni spojevi. Zapravo, zastupljen je najelementarniji vid odnosa dva glasa (paralelno kretanje); u drugim vrstama složenog kontrapunkta to može biti melodijski razvijen dvoglas. Navedena situacija se može tretirati i kao specifičan vid imitacije, ali sa nultom vremenskom distancom nastupa glasova:

Primer 31

Luka Marenzio (Luca Marenzio), *Il vago e bello Armillo* (madrigal, t. 1–5)

Canto

Il va - goebello Ar - mil - lo pa - ga - va il dritt' al Ma - re con sue la - grimea - ma - re

Alto

Il va - goebello Ar - mil - lo pa - ga - va il dritt' al Ma - re con sue la - grimea - ma - re

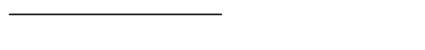
Horizontalno-pokretno udvajanje može se primeniti na isti ili različiti melodijski sadržaj. U prvom slučaju nastaje imitacioni dvoglas, dok se u drugom obrazuju nepotpuno ili potpuno udvajanje (troglas ili četvoroglas).

Dvoglasna imitacija može biti kanonska (tzv. „veštačka“, shema 11a), koja donosi simultano zvučanje različitih delova istog muzičkog materijala, ili nekanonska (tzv. „prirodna“, shema 11b), koja nema navedena svojstva preklapanja imitacionog toka. Oba navedena vida udvajanja nalaze primenu u kompozitorskoj praksi, o čemu će kasnije biti više reči. Uslovno se mogu nazvati „preklopljeno“ i „razmaknuto“ horizontalno udvajanje, što bi bolje odgovaralo njihovim specifičnostima. Ni ovde nema uslovljenog dejstva složenog kontrapunkta. Sledeća shema pokazuje takve dve kontrapunktske situacije:

Shema 11a



Shema 11b



Naredni primer ima dvoglasnu kanonsku imitaciju na primi:

Primer 32

Žosken de Pre, *Missa De tous biens (Credo, Et in Spiritum, t. 122–126)*

The image shows a musical score for two voices: Tenor and Bassus. The Tenor part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Bassus part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The lyrics are: "Et in Spi - ri - tum sanc - tum, Do - mi - num". The Tenor part has a melodic line with eighth and quarter notes, while the Bassus part has a more rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

Može se manifestovati i dvostruko-pokretno udvajanje (vertikalno-horizontalno). Kod takvog umnožavanja identičnog muzičkog materijala, proposta, risposta, ili obe imitacione deonice biće u paralelnim intervalima (nesavršenim konsonancama). Ovde dolazi do obrazovanja troglasne ili višeglasne polifone fakture. Na isti način postiže se i udvajanje dve deonice sa različitim melodijama.

Ovakvo umnožavanje istog melodijskog sadržaja može imati nepotpun i potpun vid. Tako, kada se samo jedna deonica duplira nesavršenim konsonancama, dogodiće se nepotpuno udvajanje, dok navedeni tretman obe deonice proizvodi potpuno udvajanje. Grafički prikaz takvih situacija, kako za kanonsku, tako i nekanonsku (tzv. „prirodnu“) imitaciju, može imati sledeći izgled (nisu navedene sve varijante prostornog rasporeda glasova, jer bi to zauzelo veliki prostor, pri čemu ne bi unelo značajnije novine u poimanje ove problematike):

Tabela 3

Dvostruko-pokretno udvajanje istog muzičkog materijala	
Nepotpuno	Potpuno

Dvostruko-pokretno udvajanje u kanonskoj imitaciji sadrži pokretni kontrapunkt, što će biti predmet posebnog razmatranja. Naredni primer pokazuje takvo nepotpuno i potpuno udvajanje:

Primer 33a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Si ignoras te* (motet, t. 23–26)

Soprano
a - bi post ve - sti - gi - a gre - gum tu - o -

Alto
a - bi post ve - sti - gi - a gre - gum tu - o -

Tenore I
post ve - sti - gi - a gre - gum tu - o -

Tenore II
a - bi

Basso
a - bi

Primer 33b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Lauda Sion (Sanctus)*, t. 28–31)

Cantus
- - a, glo - ri - a tu - - a.

Altus
- - a, glo - ri - a tu - - a.

Tenor
- - a, glo - ri - a tu - - a.

Bassus
glo - ri - a tu - - a.

U kontekstu nekanonske, prirodne imitacije, sledeći primer ima nepotpuno i potpuno dvostruko-pokretno udvajanje. Poslednji slučaj (primer 34b) donosi i promenu intervala udvajanja, usled primene dvostrukog kontrapunkta u kvarti: ($I^v = -7 + II^v = 4$) $Jv = -3$. On je ovde uveden „spolja“, nije u prirodi ovakve vrste udvajanja:

Primer 34a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Lauda Sion (Credo)*, t. 63–65)

Cantus
bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

Altus
bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

Tenor
bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

Bassus
bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

Primer 34b

Luka Marencio, *O Rex gloriae* (motet, t. 39–43)

The musical score shows four voice parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: S: Spi - ri - tus ve - ri - ta - tis, Spi - ri - tus ve - ri - ta - tis, A: Spi - ri - tus ve - ri - ta - tis, Spi - ri - tus ve - ri - ta - tis, T: tum, Spi - ri - tus ve - ri - ta - tis, al - B: (nos) Spi - ri - tus ve - ri - ta - tis, al -

Kada postoje dve različite melodije, može biti duplirana samo jedna (nepotpun vid) ili obe (potpuno vid). U ovom kontekstu, vertikalno-pokretno udvajanje manifestuje se na tri načina:

Tabela 4

Vertikalno-pokretno udvajanje različitog muzičkog materijala	
Nepotpuno	Potpuno

U primeru koji sledi navedeno je nepotpuno vertikalno-pokretno udvajanje. Potpuno njegov vid nije praktikovan u renesansnoj muzici. Oba načina ovakvog udvajanja biće kasnije razmotrena:

Primer 35

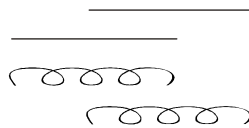
Jakob Obrecht (Jacob Obrecht), *Missa Je ne demande* (*Gloria I*, t. 14–18)

The musical score shows four voice parts. The lyrics are: S: da - - - - - mus te, A: da - - - - - mus te, lau - da - B: (te) lau - - da - - mus te, lau - da -

Kod horizontalno-pokretnog nepotpunog i potpunog udvajanja različitog muzičkog materijala, postoji veliki broj kombinacija, zbog raznih mogućnosti pozicioniranja i redosleda nastupa glasova u zvučnom prostoru. Ove mogućnosti biće posebno razmotrene tokom potonjeg izlaganja, dok će sada biti navedeni samo grafički prikazi takvih situacija. S druge strane, kod nekanonske, prirodne imitacije, usled razmaknutosti tema efekat udvajanja nije izražen kao u prvom slučaju (kasnije će i to biti istraženo).

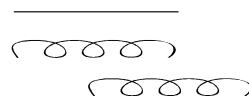
Jedan od načina udvajanja dva kontrastna glasa shematski se može predstaviti na sledeći način:

Shema 12



Takvo „delimično umnožavanje“ proizvodi kanon sa dopunskim glasovima (naknadno dopisanim),²⁰¹ to može biti i imitacija na kantus firmus. Shematska predstava jedne od takvih kontrapunktskih situacija ima sledeći vid:

Shema 13



Potpuno dvostruko-pokretno udvajanje različitog muzičkog materijala zastupljeno je samo u onim slučajevima kada se sve deonice dvostruke kanonske imitacije kreću u paralelnim nesavršenim konsonancama; kada ovaj uslov nije ispunjen, takvo umnožavanje bi trebalo tretirati kao nepotpuno. Pojedine od navedenih mogućnosti prikazane su u sledećoj tabeli:

²⁰¹ Cf. Кира Южак, op. cit., 234.

Tabela 5

Dvostruko-pokretno udvajanje različitog muzičkog materijala			
Potpuno vertikalno Nepotpuno horizontalno	Nepotpuno vertikalno Potpuno horizontalno	Nepotpuno vertikalno Nepotpuno horizontalno	Potpuno vertikalno Potpuno horizontalno

Sledeći primer ima potpuno horizontalno-pokretno udvajanje kontrastnog melodijskog sadržaja, što proizvodi četvoroglasnu fakturu (dvostruki kanon):

Primer 36

Žosken de Pre, *Plus nulz regretz* (t. 1–7)

Plus nulz re - gretz, grandz, moiens
 Plus nulz re - gretz, grandz, moiens et me - nuz
 Plus nulz re - gretz, grandz, moiens
 Plus nulz re - gretz, grandz, moiens et me - nuz

U daljem toku rada, nakon sagledavanja načina obeležavanja udvajanja, korišćenog u radu Tanjejeva, biće izvršena nadogradnja ovog sistema oznaka, usled drugačijeg poimanja fenomena kontrapunktskog umnožavanja.

Kod razumevanja i označavanja „kontrapunkta koji dozvoljava udvajanje“, Tanjejev se orijentisao na prethodno izgrađen teorijski sistem pokretnog kontrapunkta. Kao nov element obeležavanja uvedena je samo oznaka za udvajanje: *d* (verovatno od lat. *duplicare* ili

franc. *doubleur* – udvojiti, udvajati, udvostručiti, umnožiti). Tako, npr. formula $I^{d=-2} + II^{d=-2}$ pokazuje udvajanje gornjeg glasa za tercu naniže i donjeg za isti interval naviše (zbog negativnog znaka). Ovo je praktičnije nego još jedna mogućnost: $I + I^{v=-2} + II + II^{v=-2}$.²⁰²

Ovakav sistem obeležavanja je u navedenom kontekstu funkcionalan, s obzirom na to da se tumači samo jedan aspekt umnožavanja deonica – pomoću paralelnog kretanja u nesavršenim konsonancama. Međutim, sada će kontrapunktsko udvajanje biti posmatrano šire, kao mogućnost u svim vrstama složenog kontrapunkta. Zato je potrebno uvesti nove oznake, koje bi pokazale koordinate po kojima se to realizuje. Pošto su aktuelizovana samo vertikalna i horizontalna dupliranja nastala premeštanjem melodija, uz d će biti dodato slovo v ili h . U drugim situacijama biće uvedene oznake, relevantne za dati vid složenog kontrapunkta. Ranije izložena formula sada bi imala sledeći vid: $I^{dv=-2} + II^{dv=-2}$.

Paralelno kretanje u npr. sekstama, ukoliko je donji glas osnovni, tj. onaj koji se udvaja, može se predstaviti sa: $I^{dv=5}$.

Kod horizontalno-pokretnog udvajanja, pozicioniranje gornjeg glasa u levo je pozitivno, u desno – negativno, dok je za donji glas to obrnuto (shema 7, str. 63). U skladu s tim, npr. kada risposta nakon pola takta započinje dvoglasnu imitaciju u donjem glasu, a propostu, shodno tome, izlaže gornji glas, to bi se moglo pokazati kao: $I^{dh=-1/2}$. Kod udvajanja kontrastnog muzičkog materijala pojavljuje se drugačiji zapis, npr. $I + II^{dh=1}$. Ovde je u kontrapunktskom troglasu proposta u srednjem glasu, a risposta se za jedan takt kasnije pojavljuje u najnižoj deonici. Pozitivna i negativna vrednost horizontalnih pomeranja je sada u funkciji pokazivanja reperkusije glasova. Dvostruko-pokretno udvajanje različitog melodijskog sadržaja bi moglo npr. imati sledeću formu zapisa: $I^{dv=-2, dh=1} + II^{dv=-2}$.

U zavisnosti od pozitivne ili negativne vrednosti h , formulom se pokazuje i redosled nastupa imitacionih deonica. Time se ističe i povezanost udvajanja sa pokretnim kontrapunktom. Nasuprot određenju Tanjejeva, udvajanje neće činiti posebnu oblast složenog kontrapunkta; ono je, zapravo, svojstveno svim njegovim vrstama.

1.5.1. Vertikalno-pokretno udvajanje

U ovom segmentu rada biće sagledano teorijsko određenje „kontrapunkta koji dozvoljava udvajanje“ Tanjejeva. Potom će ono biti nadograđeno i korišćeno za tumačenje primera iz kompozitorske prakse strogog stila (kod istraživanja ove problematike, Tanjejev je navodio

²⁰² Cf. Сергей Танеев, op. cit., 78.

samo sopstvene primere). Tako će, zapravo, biti izvršena i svojevrsna provera funkcionisanja ove teorije.

Razmatrajući stupce vertikalnih pokazatelja, Tanjejev je istakao bitnu osobinu onih koji pripadaju nesavršenim konsonancama (± 2 , ± 5 , -9 , -12). Zapravo, oni omogućavaju istovremeno zvučanje prvobitnog spoja sa premeštanjem jednog od glasova (na dati Jv). Time se dobija troglas, u kojem dva glasa imaju paralelno kretanje u nesavršenim konsonancama.²⁰³ Pri tom, u prvobitnom spoju isključena je mogućnost istosmernog, a samim tim i paralelnog kretanja – glasovi se mogu voditi samo suprotno i bočno (usled pretvaranja nesavršenih konsonanci u savršene i obrnuto). Pored toga, trebalo bi ravnomerno rasporediti savršene i nesavršene konsonance, jer prvobitni kontrapunktski spoj koji ima veću zastupljenost nesavršenih harmonskih intervala, proizvodi „prazno“ zvučanje izvedene kontrapunktske varijante.

Ukoliko je u izvedenom kontrapunktskom spoju udvostručen jedan glas prvobitnog, udvajanje će biti nepotpuno, pri čemu se iz početnog dvoglasa obrazuje troglasni stav; kada oba glasa imaju takav tretman, nastaje potpuno udvajanje – četvoroglas. U fokusu daljeg razmatranja prvo će biti vertikalno-pokretno dupliranje jedne deonice.

Svojevrsnim formulama ističu se specifičnosti nastalih kontrapunktskih situacija. U tom kontekstu, npr. izraz: $I^{dv=-2} + II$ pokazuje nepotpuno udvajanje, gde je gornja melodija udvojena donjom tercom, dok se npr. formulom: $I^{dv=2} + II$, označava nepotpuno udvajanje, sa dupliranim višim glasom sa gornjom tercom.²⁰⁴ Drugim rečima, kada se usled udvajanja prostor između glasova sužava, udvajanje ima negativnu vrednost, dok je u obrnutom slučaju, tj. kod njegovog širenja, ono pozitivno. Dodavanje gornje terce donjem glasu daje formulu: $I + II^{dv=-2}$; za udvostručenje donjeg glasa intervalom donje terce koristi se izraz: $I + II^{dv=2}$.

Kod nepotpunog udvajanja razlikuje se nekoliko kontrapunktskih spojeva: prvobitni dvoglas, izvedeni dvoglasni spoj sa vertikalnim premeštanjem u skladu sa primenjenim Jv , izvedeni troglas kao sinteza prvobitnog spoja i vertikalnog premeštanja jednog od glasova.²⁰⁵ Uglavnom se u praksi koristi simultano izlaganje prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja. Tada postoji samo potencijal izvođenja ostalih navedenih kombinacija.

Kod ovakvog preklapanja različitih kontrapunktskih spojeva, kvarta ima slobodniji tretman, što se obrazlaže na sledeći način: „Prvobitna konsonanca, koja daje izvedenu kvartu,

²⁰³ Cf. Ibid., 78–79.

²⁰⁴ Vertikalno udvajanje se u teoriji Tanjejeva obeležava sa d , bez dodatka drugih oznaka; ovde se pojavljuje i slovo v , zarad doslednosti kod kasnijeg obeležavanja drugačijih vidova udvajanja, što će biti razmotreno u odgovarajućim poglavljima.

²⁰⁵ Cf. Ibid., 122.

sada konsonantnu, oslobađa se od dobijenih od nje ograničenja i postaje stabilna konsonanca. Usled toga, prvobitna disonanca, koja se razrešava u ovu konsonancu, oslobađa se od dodatnog znaka x .²⁰⁶ Reč je, zapravo, o tome da će kvarta postati deo sekstakorda. Pri tom, izvedena kvarta pretvara se u konsonantni interval kod udvajanja nižeg glasa prvobitnog spoja gornjom tercom ili gornjom sekstom (kao i njihovim oktavnim varijantama), pri čemu se prilikom udvajanja u tercama od ograničenja oslobađa prvobitna seksta, a prilikom udvajanja u sekstama – prvobitna terca.²⁰⁷ Ove zakonomernosti mogu se uočiti u tabeli Tanjejeva kod $JJv = -2, -5$. Svi ostali uslovi primene harmonskih intervala, relevantni za dati Jv , ostaju na snazi.

Kod komponovanja posebna pažnja se posvećuje spoju sva tri glasa. U tom kontekstu posebno se tretira nona, koja se ne primenjuje kao zadržica u gornjem glasu (jer disonira prema srednjoj fakturnoj deonici).²⁰⁸ Takva situacija navedena je u narednom primeru:²⁰⁹

Primer 37



Između gornjeg i srednjeg glasa, nona se neće pojaviti kao produkt kretanja u paralelnim nesavršenim konsonancama kod četiri načina udvajanja: $I^{dv=2}$, $I^{dv=-2}$, $I^{dv=5}$, $I^{dv=-5}$. Pored toga, $Jv = -5$ podrazumeva sekstu kao granični interval udaljavanja glasova, te zato nona i ne može nastati.²¹⁰

Tanjejev razmatra dve grupe nepotpunog vertikalno-pokretnog udvajanja. U prvoj grupi gornji i srednji glas obrazuju prvobitni spoj, dok donji čini udvajanje. To može proizvesti pravo premeštanje II i suprotno premeštanje I ($II^{dv=2}$, $II^{dv=5}$, $I^{dv=-9}$, $I^{dv=-12}$). Pošto je u gornjem i srednjem glasu prvobitni kontrapunktski spoj, nepoželjno je razrešenje none u oktavu, što je dodatno ograničenje uz date JJv .²¹¹ U narednom primeru, ukoliko se bas tretira kao glas koji udvaja, $I^{dv=-9}$ dovodi do suprotnog premeštanja:

²⁰⁶ Ibid., 129–130.

²⁰⁷ Cf. Ibid., 131.

²⁰⁸ U ruskoj muzičkoj teoriji zadržica none pred oktavom u gornjem glasu u dvoglasu se smatra ispravnom.

²⁰⁹ Cf. Ibid., 123.

²¹⁰ Cf. Ibid., 123–124.

²¹¹ Cf. Ibid., 124–125.

Primer 38

Luka Marencio, *Dagli Occhi Il Dolce Giro* (madrigal, t. 6–7)

E'l guar - do on - d'ar - do s'io mi -
E'l guar - do on - d'ar - do s'io mi -
E'l guar - do on - d'ar - do s'io mi -

Kod druge grupe nepotpunog udvajanja, gornji i srednji glas obrazuju izvedeni spoj (udvostručenje **II** kod negativnog **Jv**). Pravo premeštanje proizvode: $II^{dv} = -2$ i $II^{dv} = -5$, a suprotno: $II^{dv} = -9$ i $II^{dv} = -12$.²¹² Kako bi se sprečila pojava zadržice none između dva viša glasa troglasnog stava, pažnju bi trebalo posvetiti intervalu **m**, od kojeg ona nastaje. Njegovo određenje se sprovodi tako što se intervalskoj veličini **n** = 8, ili kod suprotnog premeštanja: **n** = -8, dodaje **Jv** suprotnog znaka. Tako dobijeni interval ima dodatno ograničenje: (-). Pri tom, kada je nona pozitivna, znak zabrane povezivanja postavlja se iznad **m**, dok je, kada je ona negativna, to suprotno. Sva ostala eventualna ograničenja (u drugom tonu intervala) i dalje ostaju zadržana.²¹³

U narednom primeru iznad deonice basa dato je pravilo izvođenja: „Ko zvuči sa mnom, neka zvuči u decimi“ (*Canon: Qui mecum resonat in decimis barritonisat*). Zato, okvirne deonice u kontinuitetu, tokom čitavog stava, imaju udvajanje čime nastaje suprotno premeštanje ($II^{dv} = -9$). Za to vreme unutrašnji glasovi naizmenično donose kontrastni muzički materijal:

Primer 39

Jakob Obrecht, *Missa Je ne demande* (*Agnus dei secundum*, t. 1–7)

A - gnus De - i, a -
A - gnus De - i,
A - gnus De - i, a -
Canon: Qui mecum resonat in decimis barritonisat
A - gnus De - i, a -

²¹² Cf. Ibid., 125.

²¹³ Cf. Ibid., 126.

Potpuno vertikalno-pokretno udvajanje proizvodi četvoroglas. To nije bilo svojstveno renesansnoj kompozitorskoj praksi; biće u upotrebi tek u stvaralaštvu kompozitora hamburške škole XVII veka. Bez obzira na ovu činjenicu, Tanjejev je istražio kontrapunktske specifičnosti ovakvog udvajanja u stilskom kontekstu renesanse i odredio modalitete takvog komponovanja.

Od četiri deonice, dve su kopije prvobitnog spoja, a sve ostale dvoglasne kombinacije su izvedeni spojevi. Tako, ukoliko su npr. oba glasa udvojena u paralelnim decimama, dobijaju se sledeće izvedene kombinacije: $(I^{v=-9} + II) Jv = -9$; $(I + II^{v=-9}) Jv = -9$; $(I^{v=-9} + II^{v=-9}) Jv = -18$.

Na osnovu toga, Tanjejev izvodi bitan zaključak, fundamentalan za ovakvo udvajanje: pored neophodnosti primene pravila Jv koji je jednak intervalu udvajanja jednog i drugog glasa, neophodno je korišćenje i pravila onog pokazatelja, koji je jednak sumi prethodna dva.²¹⁴

Potpuno udvajanje može biti realizovano i pomoću različitih nesavršenih konsonanci, npr. $I^{dv=-9} + II^{dv=-2}$, što kod komponovanja uslovljava primenu trostrukog pokazatelja: $Jv = -9, 2, -7$. Kada je udvajanje dva glasa izvršeno istim intervalom suprotnog znaka, prevazilazi se neophodnost primene trećeg pokazatelja, npr. $(I^{dv=2} + II^{dv=-2}) Jv = 2, -2, 0$.

Kod potpunog udvajanja takođe se pojavljuje osoben tretman kvarte i none. Naime, ako se izvedena kvarta ($\pm 3, \pm 10$) obrazuje između najvišeg i jednog od unutrašnjih glasova, ili između unutrašnjih glasova, pri čemu je dobijena od prvobitne konsonance – tada se ona oslobađa ograničenja, koje ima u dvoglasu. Konsonanca, zapravo, postaje stabilna (naravno, pod uslovom da postoji adekvatna dopuna u ostalim glasovima).²¹⁵

Nona je nepoželjna u svim kombinacijama koje ne sačinjava najniži glas; zabrana sinkopiranja njenog gornjeg tona na tezi, unosi se kao dodatno ograničenje. Kod izvedenih spojeva koje ne obrazuje okvirna donja deonica, tretman sazvučja koje daje nonu određuje se kao kod nepotpunog udvajanja.²¹⁶

²¹⁴ Cf. Ibid., 133.

²¹⁵ Cf. Ibid., 134.

²¹⁶ Nalazi se m koji proizvodi nonu, a pozitivan ili negativan znak postavlja se u zavisnosti od toga da li je premeštanje pravo ili suprotno. U prvom slučaju m ima zabranu povezivanja gornjeg tona, a u drugom donjeg. Cf. Ibid., 136.

Kao što je već istaknuto, u kompozitorskoj praksi renesanse potpuno vertikalno-pokretno udvajanje kontrastnih melodija nije korišćeno; ono će biti primenjivano u narednim epohama.²¹⁷

Sledeći primer sadrži suprotno premeštanje oba glasa ($I^{dv=-9} + II^{dv=-9}$):²¹⁸

Primer 40

Mogućnost vertikalno-pokretnog udvostručenja melodija drugim intervalima, ograničena je velikim brojem pravila. Tako je u narednom primeru nepotpuno udvajanje realizovano u kvartama ($I^{dv=-3} + II$):

Primer 41

Gijom Difaj (Guillaume Dufay), *Ave Maris Stella* (himna, t. 1–6)

Tanjejev je gotovo u potpunosti definisao udvajanje deonica nesavršenim konsonancama. Međutim, Jevdokimova i ovde pronalazi prostor za nadogradnju njegove teorije. Na osnovu tabele korelativnih veza između broja stabilnih konsonanci i vertikalnih pokazatelja, izvedene su nove mogućnosti u kontekstu vertikalno-pokretnog udvajanja.

Tako, prvobitni kontrapunktski spoj, napisan po pravilima disonantnih pokazatelja, kao i pokazatelja kvarte i kvinte, omogućava nepotpuno vertikalno-pokretno udvajanje (ovi

²¹⁷ Jedan od najpoznatijih takvih primera je Bahova (Johann Sebastian Bach) fuga u g-molu (*DTK II*), gde se jasno osmišljenim udvajanjem teme i kontrasubjekta postiže porast tenzije muzičkog toka prema kraju kompozicije, a primenjena kontrapunktska tehnika – bitan je činilac dramaturgije muzičke forme.

²¹⁸ Cf. *Ibid.*, 138.

pokazatelji donose veća ograničenja tretmana harmonskih intervala u odnosu na one koji pripadaju nesavršenim konsonancama).²¹⁹ Pored toga, šire je poimanje potpunog udvajanja. Prema stupcima pokazatelja Tanjejeva, glasovi mogu imati vertikalno-pokretno udvajanje primenom **Jv** drugog ili petog stupca. Kada se to realizuje u istom stupcu, bilo kakva kombinacija pokazatelja nesavršenih konsonanci uvek u sumi daje kvartno-kvintni pokazatelj, koji donosi više pravila komponovanja u odnosu na njih. Uz to, disonantni pokazatelji pozicionirani su još više u levo u tabeli Jevdokimove (samim tim imaju veći broj ograničenja). Na osnovu toga proizlazi da kontrapunktski spoj, napisan po pravilima kvartno-kvintnih i disonantnih **JJv**, omogućava potpuno udvajanje sa bilo kojom nesavršenom konsonancom.²²⁰

Tumači se još mogućnost udvajanja glasova različitim intervalima, od kojih je jedan uzet iz petog, a drugi iz drugog stupca. Pri tom, prvi od njih donosi više pravila komponovanja. Sumarni pokazatelj će imati oktavnu vrednost. Zato će kontrapunktski spoj napisan po pravilima disonantnog pokazatelja, kvartno-kvintnog ili pokazatelja nesavršenih konsonanci iz sekstnog niza, omogućiti potpuno vertikalno-pokretno udvajanje jedne deonice intervalom pokazatelja sekstnog niza, a druge intervalom kvintnog niza, uz dodatno uvođenje pravila oktavnog pokazatelja.²²¹

Ovim su proširena određenja Tanjejeva, tj. pored stubaca pokazatelja nesavršenih konsonanci, uvode se i oni koji ne pripadaju ovoj grupi. Dolazi do izražaja upotrebna vrednost tabele Jevdokimove, jer se kod komponovanja, primenom pravila datog **Jv**, unapred može imati u vidu i potencijal potonjeg udvajanja.

Ukoliko nema prethodno zadatog glasa (kantusa firmusa), ili se samo on udvaja, ne postoji potreba primene ovako složenog sistema komponovanja, sa velikim brojem pravila. Dovoljno je prvo napisati glas sa vertikalno-pokretnim udvajanjem, a zatim, kao slobodan kontrapunkt, komponovati treću, kontrastnu deonicu. Ona bi trebalo da proizvodi pravilno zvučanje sa dva postojeća glasa.

Vertikalno-pokretno udvajanje, u istraživanju Tanjejeva i Jevdokimove, dobilo je karakteristike celovitog teorijskog sistema, koji ranije nije postojao. Sagledano iz raznih aspekata, ono prevazilazi svoju praktičnu upotrebu u razmatranom stilskom kontekstu, otkrivajući potencijal nepoznat starim kompozitorima. Udvajanje muzičkog materijala i povezanost takvog postupanja sa aspektima složenog kontrapunkta, u ovom radu biće šire

²¹⁹ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 113.

²²⁰ Cf. Ibid., 113–114.

²²¹ Cf. Ibid., 114.

istraženi. Fokus razmatranja prvo će biti postavljen na problematiku horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja.

1.5.2. Horizontalno-pokretno i dvostruko-pokretno udvajanje istih melodija

U daljem toku rada uslediće razmatranje različitih aspekata horizontalno-pokretnog udvajanja. Prvo će biti istraženi modaliteti realizacije udvostručenja identičnog muzičkog materijala. To je oblast imitacione tehnike, u čijem kontekstu će biti primenjena teorija Tanjejeva.

U *Pokretnom kontrapunktu strogog stila* teorijska uopštavanja su bazirana na primeru kontrastne, slobodne polifonije. Svojevrsni nastavak ovog istraživanja, realizovanog u oblasti imitacije, dat je u radu pod nazivom *Učenje o kanonu*.²²² Rukovodeći se već postavljenim principima u svom prethodnom delu, Tanjejev je na primeru renesansne vokalne polifonije definisao nove, bitne pojavne oblike pokretnog kontrapunkta. Oba ova rada predstavljaju dodatak jedan drugom, mogu se posmatrati „kao dva dela jedne celine“.²²³

Kontrastna polifonija se, zapravo, pokazala kao pogodna da se na tom primeru izuče osnovni principi pokretnog kontrapunkta. Tako izgrađeno poimanje Tanjejev je preneo u oblast imitacije, tj. horizontalno-pokretnog udvajanja, gde je, zapravo, često zastupljeno kontrapunktsko premeštanje. Time se još ispoljava doslednost u pristupu pokretnom kontrapunktu i širina mogućnosti primene njegovih opštih teorijskih načela. Tako obuhvatan i sistematičan pristup ovoj problematici, ostvaren u radu Tanjejeva, ne može se pronaći kod drugih muzičkih teoretičara.

U kompozitorskoj praksi strogog stila imitacija je imala dominirajuću ulogu i veliki značaj. Ona je osnova mnogih kontrapunktskih oblika XV–XVI veka. Ističući bitnu odliku imitacione tehnike – ona obezbeđuje jedinstvo glasova muzičkog dela, bez obzira na njihove međusobne kontraste i izraženu individualnost – Jepsen (Knud Jeppesen) konstatuje: „Od ovog fundamentalnog pristupa do univerzalne estetske norme starih vremena, 'jednistva u raznolikosti', imitacioni stil dobio je svoju ogromnu životnost i stabilnu zonomernost.“²²⁴

Oponašanje, podražavanje (lat. *imitatio*), osnovno je svojstvo muzičke umetnosti, ukorenjeno u čovekovom stremljenju da rekonstruiše prirodu koja ga okružuje, njeno zvučanje, da oponaša svet sa kojim se svakodnevno susreće i kojem se divi.²²⁵ Ta pitanja

²²² Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit.

²²³ Ibid., VII

²²⁴ Knud Jeppesen, *Counterpoint the poliphonic vocal style of the sixteenth century*, Dover Publications, New York, 1992, 163.

²²⁵ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 209.

često su bila predmet razmišljanja muzičkih teoretičara renesanse. Tako, npr. pišući upravo o imitaciji, Carlino je smatrao da bi melodije, po svojim karakteristikama, trebalo da podražavaju prirodu.²²⁶

Imitiranje druge deonice ostvaruje se na vremenskoj distanci, sa različitim stepenom sličnosti u odnosu na vodeći glas – kompozitor može ponoviti „sve tananosti i nijanse sprovedenog 'objekta', osnažiti ili oslabiti njegove pojedine momente, uneti nove crte koje svedoče o autorskom učešću.“²²⁷ Pored toga, sadržajna koherentnost i ravnopravnost glasova muzičkog toka, bitno su uticali na veliku rasprostranjenost ove tehnike komponovanja.

Pristup imitaciji u epohi renesanse bio je širi u odnosu na kasnija poimanja. U tom kontekstu, diferencijacija između proposte i risposte određivala se ne samo po vremenskoj distanci nastupa, već i po njihovoj funkciji u odnosu na smisaoni nivo muzičke kompozicije. Ovu bitnu činjenicu zapaža Simakova, kada podvlači da su pojmovi „proposta“ i „risposta“ nekad imali drugačiji smisao: „Proposta je fundament muzičke kompozicije, primarni, osnovni glas; risposta je sekundarni glas, izveden iz glavnog, onaj koji udvaja.“²²⁸ Ovakvo poimanje slično je tretmanu imitacije u ovom radu, tj. kao produkta izvršenog horizontalno-pokretnog udvajanja.

U evropskoj profesionalnoj muzičkoj praksi, udvajanje je aktuelno još od srednjovekovnih obrada melodija gregorijanskog koralu (tipa organuma). U odnosu na ranije načine pevanja, ono je proizvodilo drugačiji utisak, davalo kvalitativno novo zvučanje u odnosu na monofoniju, otkrivalo je sasvim neočekivane mogućnosti.²²⁹ U takvim uslovima, dovoljno je bilo napraviti horizontalno pomeranje deonice koja duplira osnovnu melodiju, da bi se proizveo efekat svojevrsnog kašnjenja. To je, svakako, impliciralo traženje novih formi umetničkog izražavanja, koje su „s jedne strane stimulisale horizontalno-pokretnu polifoniju, a s druge – pri maksimalnoj ekonomiji materijala (imitacija je nastala u epohi u kojoj teško da su postojali individualni melodijski pronalasci u današnjem smislu, kao jedno od

²²⁶ Teoretičar to slikovito obrazlaže na sledeći način: „Kada bismo posmatrali kretanja u prirodi, videli bismo da su ona pomalo sporija na početku, nego pri sredini ili kraju – što se može zapaziti kod kamena, koji pušten da pada sa visine do dna, ima kretanje koje je, nesumnjivo, brže na kraju, nego na početku. Imitirajući prirodu, postupaćemo tako da kretanje kontrapunktskih glasova na početku ne bude prebrzo. Takođe, trebalo bi tako posmatrati sredinu i kraj svakog glasa, uvek kada deonica započinje pevanje posle određene pauze.“ Gioseffo Zarlino, op. cit., 202.

²²⁷ Наталья Симакова, op. cit., 210.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Cf. Юлия Евдокимова, *Многоголосие средневековья...*, op. cit., 20.

karakterističnih obeležja kompozitorskog dara), obezbeđivali su njegovu maksimalnu pokretljivost i racionalno premeštanje.²³⁰

Objedinjavajući pod imitacijom dva pristupa u radu sa istim muzičkim materijalom – udvajanje i ponavljanje – danas postoji i razlikovanje njene dve vrste: simultane, sa nultom ili skoro nultom vremenskom distancom glasova i konsektivne, u kojoj su proposta i risposta raznovremene pojave.²³¹ Prvi vid odnosi se na organum, gimel, engleski diskant, foburdon, a zastupljen je i u renesansnoj praksi; drugi vid pojavio se već kod engleskog rondelusa, engleskog moteta, italijanske kaće, francuskog šasa, i imao je dominirajuću ulogu tokom razvoja polifonije strogog stila. Za ovo istraživanje pokretnog kontrapunkta, ovakav pristup imitaciji veoma je bitan, njime se ističe povezanost ponavljanja muzičkog materijala sa vremenskom distancom na kojoj se to realizuje.

Verovatno imajući u vidu činjenicu da su udvajanje i ponavljanje srodne pojave, koje se čak i međusobno prožimaju, Fajninger (Laurence Feininger) kod istraživanja kanonske tehnike određuje „foburdonski kanon“, sa nultom vremenskom distancom između proposte i risposte, dakle, sa njihovim simultanim zvučanjem.²³² Navedeno tumačenje naglašava vezu imitacije sa udvajanjem, što je blisko stavovima sadržanim u ovom radu, koji su, za razliku od Fajningerovog pristupa, samo primenjeni u širem kontekstu.

Kompleksnost poimanja imitacije u epohi strogog stila određena je i činjenicom da su tada u upotrebi bila čak tri različita termina: „kanon“, „fuga“ (uvedeni još tokom XIV veka) i „imitacija“ (ovaj izraz pojavio se nešto kasnije, tokom XV veka). Njihovim korišćenjem pravljena je diferencijacija u primeni kompozitorske tehnike, ili je, pak, jasnije definisana specifičnost jednog postupka uvođenjem drugog, različitog termina. Bez obzira na to, smisao ovih izraza u epohi renesanse bio je dosta drugačiji u odnosu na kasnija tumačenja.²³³

Proces poimanja prirode imitacione tehnike i izgradnje osobene terminologije, bio je dug i složen. U takvoj mreži različitih, ponekad čak i protivrečnih pristupa ovoj problematici, postepeno su se, s jedne strane, determinisali kanon i fuga kao različiti vidovi tehnike i specifičnog muzičkog oblika, ujedno dobijajući i odlike žanra, dok je, s druge strane, imitacija

²³⁰ Борис Асафьев, *Музыкальная форма как процесс*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1963, 109.

²³¹ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 208. Identično poimanje i imenovanje postoji kod složenog kontrapunkta, prilikom određenja vremenskog ispoljavanja prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja.

²³² Laurence Feininger, *Die Frühgeschichte des Kanons des Josquin des Prez (um 1500)*, Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten, 1937, 35.

²³³ Više o tome videti u članku: Зоран Божанић, Третман имитације у ренесансној музичкој теорији и пракси, у Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог; Традиција као инспирација*, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2012, 431–438.

ostala u upotrebi kao izraz za usko kontrapunktski postupak. No, ona je preduslov obrazovanja kako fuge, tako i kanona u njegovom savremenom poimanju. Zbog određenih specifičnosti kod njene primene u navedenom kontekstu, danas su u opticaju i izrazi „fugirana imitacija“ i „kanonska imitacija“, što ne ograničava njihovu primenu izvan ovog okvira – u sklopu drugih formi.

Pored ovakvih načelnih, opštih određenja aktuelnih u savremenoj muzikologiji, u teoriji imitacione polifonije još uvek se pojavljuju mnoge nedoumice i problemi. Iako je sagledavanje raznih aspekata ove kontrapunktske tehnike u većoj ili manjoj meri zastupljeno u mnogim udžbenicima i studijama o kontrapunktu, u njima još uvek postoje značajna razmimoilaženja u pristupima kod njenog tumačenja, imenovanja, definisanja različitih parametara, klasifikovanja itd.

U ovom radu neće se dublje zalaziti u celovito razmatranje navedene problematike.²³⁴ No, svakako je potrebno istaći pojedine probleme u aktuelnoj udžbeničkoj literaturi u našoj sredini, gde se pravi razlikovanje između prirodne imitacije – kada risposta nastupa tek nakon izložene proposte, i veštačke ili kanonske imitacije – gde imitaciono ponavljanje započinje pre nego što se proposta završi.²³⁵

Razlozi za uvođenje odrednice „prirodna imitacija“ donekle se mogu opravdati: tek nakon završetka proposte izlaže se risposta, pa tema ima određenu završenost, celovitost, izraženu autonomnost. Međutim, nije jasno šta je to „veštačko“ u suprotnom slučaju, tj. kod nastupa risposte za vreme trajanja proposte, koji je, inače, dominirajući u kompozitorskoj praksi renesanse? Verovatno je namera da se upotrebom navedenog izraza stvori efekat svojevrsne opozicije između dva različita pristupa istoj kontrapunktskoj tehnici (imitaciji). Međutim, on u određenom stepenu ima negativnu konotaciju, jer označava osobinu što nije od prirode – nešto neprirodno, proizvod duha zamišljanja.²³⁶

Redefinisanje postojeće ili uvođenje nove terminologije može dovesti do dodatnog usložnjavanja navedenog problema. U ovom radu neće biti vršene značajnije terminološke korekcije. S obzirom na to da odrednica „veštačka imitacija“ nije u skladu sa specifikom komponovanja, koje dovodi do nastupa risposte za vreme trajanja proposte, takva

²³⁴ Više o tome videti u članku: Зоран Божанић, О проблему термиолошког одређења основних врста имитације, у Соња Маринковић и др. (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација*, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 762–771.

²³⁵ Cf. Vlastimir Peričić, *Vokalni...*, op. cit.; Vlastimir Peričić, *Instrumentalni...*, op. cit.; Mirjana Živković, op. cit.

²³⁶ Cf. Miodrag S. Lalević, *Sinonimi i srodne reči srpskohrvatskog jezika*, Nolit, Beograd, 2004, 875.

kontrapunktska situacija biće imenovana kao „kanonska imitacija“ (što već postoji u našoj muzičkoj terminologiji). Tokom daljeg rada, praviće se još distinkcija između čisto tehničkog postupka – kanonske imitacije (može biti zastupljena na malom prostoru, npr. u nekoliko taktova) i njenog doslednog sprovođenja, tj. kanona.²³⁷ S druge strane, započinjanje izlaganja risposte nakon završetka proposte, imenovaće se i kao „nekanonska imitacija“.

Jedno od ključnih pitanja je povezanost imitacionog i pokretnog kontrapunkta. Ona je posebno aktuelna upravo u kanonskoj imitaciji, jer tu dolazi do simultanog zvučanja različitih delova istog muzičkog materijala. U tom kontekstu, kod dvoglasnog stava premeštanje polifonih deonica potčinjava se volji samog kompozitora. Kontrapunktsko pomeranje tada nastaje kao produkt spoljašnjih uticaja. Ono, dakle, nije uslovljeno, već je posledično.

Međutim, pod određenim uslovima vertikalne i/ili horizontalne promene položaja melodijskih konstituenta kanonski koncipiranog dvoglasa postaju neminovne. Upravo na poslednjem slučaju, Tanjejev je zasnovao svoja teorijska uopštavanja, dok se ostalim mogućnostima manifestovanja pokretnog kontrapunkta u imitacionom dvoglasu nije bavio.

Uslovljenost pomeranja kontrapunktskih deonica može se uočiti u beskrajnom kanonu i kanonskoj sekvenci (nakon izlaganja kanonskih delova, oni se iznova ponavljaju na istoj ili drugoj visini).²³⁸ Pri tom, napravljena je i dodatna klasifikacija – po temporalnom rastojanju glasova na početku kanonskog izlaganja i u momentu njegovog ponavljanja. Ukoliko je ono identično, obrazuju se beskrajni kanon i kanonska sekvenca prve vrste, dok se kod vremenske nejednakosti njihovog prvobitnog i potonjeg nastupa, oni tumače kao beskrajni kanon i kanonska sekvenca druge vrste.²³⁹

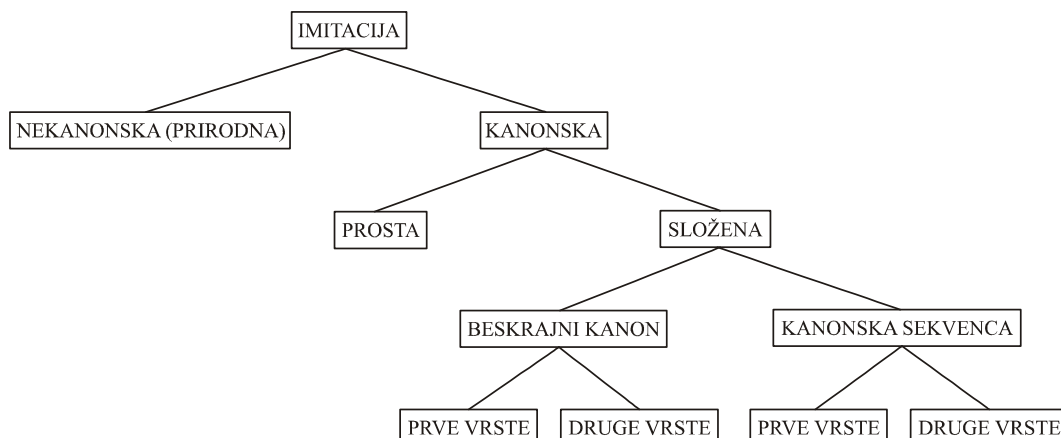
Sagledavajući navedene postavke, bez obzira na prednosti takvog tumačenja zapaža se i izvesna nedoslednost, jer je izostavljena diferencijacija na višem hijerarhijskom nivou. Naime, nije napravljena razlika između kanonske imitacije kod koje principi pokretnog kontrapunkta ne moraju biti zastupljeni – a ukoliko postoje oni su tada posledični, kao rezultat spoljašnjih uticaja – od onih situacija gde je njihova pojava uslovljena, tj. povezana sa unutrašnjim zakonitostima primenjene imitacione tehnike. Zato je, kako bi se uspostavili jasniji odnosi na svim nivoima dvoglasne kanonske imitacije, potrebno napraviti dodatnu klasifikaciju. Za prvi slučaj, u ovom radu biće upotrebljen naziv „prosta kanonska imitacija“, dok će drugi biti imenovan „složena kanonska imitacija“. U narednoj shemi klasifikovane su vrste dvoglasne imitacije, sa navedenim korekcijama:

²³⁷ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 224.

²³⁸ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit.

²³⁹ Cf. Ibid., 22–23.

Shema 14



U muzičkoj literaturi pojavljuje se i svojevrsni prelazni oblik između nekanonske (prirodne) i kanonske imitacije. On se manifestuje lančanim nadovezivanjem proposte i risposte, koje se sprovodi tako što se na poslednjem tonu vodećeg glasa uvodi imitacija u drugoj deonici. Ovo je posebno karakteristično za ekspoziciju barokne fuge, ali ponekad nalazi primenu i u muzici renesansnih kompozitora. U takvim situacijama, završni ton proposte i risposte može biti različite dužine:

Primer 42

Orlando di Laso, *Te deprecamur largium* (motet, t. 1–4)

The musical score shows two staves: Soprano and Tenor. The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor staff has a bass clef and the same key signature. The lyrics are: Soprano: Te de - pre - ca - mur, te; Tenor: Te de - pre - ca - mur, lar - . Brackets above the notes indicate the alignment of the lyrics with the notes.

Takav temporalni odnos biće tretiran kao „nakanonska imitacija sa vezivnim tonom“. Naime, nastupom risposte ne stvara se efekat kanonske imitacije – horizontalni razmak glasova još uvek nije dovoljan da bi došlo do simultanog zvučanja različitih imitacionih odeljaka. Ovde je vezivni ton u funkciji čvršćeg povezivanja, odnosno lančanog nadovezivanja imitacionih glasova, a ne stvaranja specifičnog efekta ponavljanja teme pre njenog završetka.

Predložena terminologija može biti korišćena i kod sagledavanja višeglasnog imitacionog stava (čak i za imenovanje odnosa između risposta). Ovakvim određenjima, omogućeno je bolje poimanje specifičnosti imitacije, koje će biti u fokusu daljeg rada.

1.5.2.1. Prosta kanonska imitacija

Na početku ovog razmatranja sagledaćemo istorijat teorijskih određenja veze pokretnog kontrapunkta i proste kanonske imitacije. Biće dat kritički osvrt na metode komponovanja, izložene u muzičko-teorijskim radovima, uz proveru njihovog funkcionisanja u kontekstu kontrapunkta strogog stila. Fokus istraživanja će biti postavljen na izučavanje specifičnosti uvođenja pokretnog kontrapunkta kod takvog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja, uz određenje načina izrade, posebno onih njegovih pojava oblika, kojima se do sada muzička teorija nije bavila. Pri tom, naučna dostignuća Tanjejeva činiće oslonac teorijskih uopštavanja.

Prosta kanonska imitacija ne isključuje mogućnost primene pokretnog kontrapunkta, što Tanjejev obrazlaže na sledeći način: „Dvoglasna kanonska imitacija (...) može biti potčinjena uslovima svakog složenog kontrapunkta. Kao rezultat, iz imitacije pojaviće se mogućnost dobijanja izvedenog spoja glasova, što joj je nametnuto spolja i ne proizlazi iz same suštine njene forme.“²⁴⁰ Njegovo aktuelizovanje ove problematike se na takvoj konstataciji i završava. Zato će detaljnije biti sagledani različiti modaliteti izmena visinskih i vremenskih koordinata deonica, koji mogu biti ostvareni u prostoj kanonskoj imitaciji.

Muzičko-teorijska literatura na srpskom jeziku, koja se koristi za izučavanje vokalnog kontrapunkta, ne sadrži izlaganje specifikke premeštanja glasova u kanonskoj imitaciji.²⁴¹ Izvan ovih okvira, samo su u tri kraća članka izložene mogućnosti takvog kontrapunktskog rada, bez dubljeg zalaženja u njegovu problematiku.²⁴²

U zapadnoj muzičkoj teoriji retko se razmatra pokretni kontrapunkt u imitacionom stavu; informacije o tome su nepotpune, a izlaganje ove problematike je uglavnom sažeto, pri čemu se, po pravilu, izučava samo jedan aspekt promena položaja imitacionih deonica – njihovo suprotno vertikalno premeštanje. Takav pristup nalazi se još u radovima renesansnih muzičkih teoretičara.

Sagledavajući „dvostruku kompoziciju“ Vićentino ne razmatra njenu pojavu u imitacionoj polifoniji, ali daje vrlo specifično zapažanje: „Dvostruki kontrapunkt ima

²⁴⁰ Ibid., 20.

²⁴¹ Cf. Marko Tajčević, op. cit.; Vlastimir Peričić, *Vokalni...*, op. cit.; Bruno Červenka, op. cit.

²⁴² Cf. Zoran Božanić, *Horizontalno-pokretni...*, op. cit.; Zoran Božanić, *Aspekti kanonske imitacije...*, op. cit.; Predrag Repanić, *Imitacija pomerajućih...*, op. cit. Vrlo su osobena Repanićeva tumačenja imitacionog dvoglasa, gde se aktuelizuje metoda „tehnik stubaca“. Tretirajući je kao „troglasnu veštačku imitaciju“, na čijim osnovama se kasnije izlažu u simultanom zvučanju proposta i prva risposta, kao prvobitni spoj, dok izmenjeno ponavljanje (izvedeni spoj) proizvode prva i druga risposta (a ne proposta i druga risposta), Repanić menja poimanje načina takvog komponovanja.

imitacionu prirodu, ali to nije imitacija.“²⁴³ Ovakav stav je verovatno proistekao iz neophodnosti ponavljanja već izloženog muzičkog materijala, koja su karakteristična kako za dvostruki kontrapunkt, tako i za imitaciju.

Ostali muzički teoretičari iz perioda renesanse nisu se detaljnije bavili ovom materijom. Tokom razmatranja primene „dvostrukog kontrapunkta“ u troglasnom stavu, oni navode primere kanona, ali koji se ponavljaju sa vertikalnim izmenama položaja deonica.²⁴⁴ Osnovna pravila, neophodna za njihovu izradu, uglavnom se ne razlikuju od onih primenjenih u slobodnoj polifoniji.

Više pažnje aspektima kanonske imitacije u pokretnom kontrapunktu posvećuje Morli, polazeći od stava, sličnog onom koji ima Vićentino. Tako se za dvostruki kontrapunkt iznosi zapažanje da „iako to nije kanon, veoma je blisko prirodi kanona.“²⁴⁵ Veliki broj primera komponovan je upravo korišćenjem imitacione tehnike. O povezanosti imitacije i pokretnog kontrapunkta, daju se i konkretnije informacije: „Ukoliko je tvoj kanon na kvarti sa vodećim nižim glasom, i ako otpevaš vodeću deonicu za oktavu više, dobićeš kanon na *hypodiapente*, tj. na donjoj kvinti; i obrnuto, ako u kanonu na kvinti sa vodećim donjim glasom otpevaš vodeću deonicu za oktavu više, dobićeš kanon na *hypodiatessaron*, ili donjoj kvarti.“²⁴⁶ Ovde, zapravo, promenljivost intervala imitacije nastaje pomoću vertikalnih premeštanja; „vodeći glas“, koji je bio niži, nastupa u višoj deonici, te se menja raspored proposte i risposte u zvučnom prostoru (izvedeni kontrapunktski spoj). Morli poglavlje o dvostrukom kontrapunktu završava razmatranjem načina komponovanja kanona *per arsin & thesin*, tretirajući ga kao vrlo složen vid kontrapunktskog rada, pri čemu su izložene različite varijante nastupa glasova, usled vertikalnih premeštanja.²⁴⁷

Carlinovo učenje objašnjava Svelink, prevodeći većinu njegovih pravila dvostrukog kontrapunkta.²⁴⁸ S obzirom na to da su, tako, bitna dostignuća italijanske kontrapunktske teorije prenesena, posrednim putem, u Nemačku (veliki broj Svelinkovih učenika bio je upravo iz ove sredine), ona su dalje razvijana u novim uslovima.

U tom kontekstu značajan je Vekmanov teorijski doprinos; za razliku od ostalih hamburških teoretičara, koji su se bavili problemom dvostruke fuge i njene povezanosti sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom, u svom traktatu Vekman je aktuelizovao i druge

²⁴³ Nicola Vicentino, op. cit., 241.

²⁴⁴ Cf. Gioseffo Zarlino, op. cit., 251–256.

²⁴⁵ Thomas Morley, op. cit., 105.

²⁴⁶ Ibid., 100.

²⁴⁷ Cf. Ibid., 114–115.

²⁴⁸ Cf. Paul Mark Walker, op. cit., 206.

aspekte vertikalnog premeštanja. Razmotrena su ne samo svojstva slobodnog dvoglasa, već i imitacionog stava, navode se primeri trostrukog i četvorostrukog kontrapunkta. Njegov rad sadrži mali broj pravila komponovanja, ali zato postoji obilje kratkih primera, što omogućava izvođenje zaključaka o primenjenoj kontrapunktskoj tehnici. Među njima je i dvoglasni kanon na donjoj kvarti, napisan po pravilima dvostrukog kontrapunkta u oktavi; on obuhvata samo četiri takta, koja se ponavljaju sa obrnutim rasporedom deonica. Ovakve promene vertikalnog položaja deonica teoretičar imenuje „izvrtanje“ (nem. *Verkehrung*), što je svojevrstni pandan Carlinovom terminu *replica* ili Morlijevom izrazu *reply*.²⁴⁹

S druge strane, Marpur (Friedrich Wilhelm Marpur) tumači imitaciju u dvostrukom kontrapunktu ili „invertibilnu imitaciju“ – *imitatio invertibilis*.²⁵⁰ Ovakav kontrapunktski rad ovde se prepoznaje kao posebna vrsta imitacije. Kanonski koncipiran primer sa izmenjenim ponavljanjem, sadrži dvostruki kontrapunkt u oktavi.²⁵¹ Slično postupaju Kerubini, ističući „konvertibilnu imitaciju“.²⁵²

Potonji muzički teoretičari, u radovima iz oblasti vokalne polifonije nisu se upuštali u temeljnija sagledavanja specifičnosti veze pokretnog kontrapunkta i imitacije. Događa se da takva teorijska razmatranja izostaju, ali se navedena veza pronalazi u notnim primerima,²⁵³ ili je izučavanje tehnike dvostrukog kontrapunkta praćeno primerima sa imitacijom,²⁵⁴ čak se nakon pojavljivanja istog muzičkog materijala sa izmenjenim međusobnim relacijama, postavlja čitaocu zadatak da proanalizira „različita vremenska rastojanja i intervalske odnose, iskorišćene kod imitacionog ponavljanja.“²⁵⁵

Nasuprot tome, izučavanje pokretnog kontrapunkta u imitacionoj polifoniji sadržano je u mnogim radovima ruskih muzičkih teoretičara, ali se i tu uglavnom daju sažeta određenja, ponekad samo u nekoliko rečenica. Jedino Skrebkov šire sagledava ovu problematiku.²⁵⁶

Tokom prvih decenija XX veka, udžbenička literatura u ovoj sredini ne donosi informacije o ispoljavanju pokretnog kontrapunkta u prostoju kanonskoj imitaciji.²⁵⁷ Nalaze se,

²⁴⁹ Cf. Ibid., 208–209.

²⁵⁰ Cf. Friedrich Wilhelm Marpur, From Abhandlung von der Fuge, In Alfred Mann, *The Study of Fugue*, Norton, New York, 1965, 152.

²⁵¹ Cf. Idem.

²⁵² Cf. Luigi Cherubini, op. cit., 45.

²⁵³ Cf. Owen Swindale, *La composizione polifonica*, Ricordi, Milano, 1979, 123.

²⁵⁴ Cf. Charlotte Smith, *A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*, University of Delaware Press, Newark, Associated University Presses, London and Toronto, 1989, 64.

²⁵⁵ Robert Gauldin, *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*, Waveland Press, Long Grove, 1995, 58.

²⁵⁶ Cf. Сергей Скребков, *Учебник...*, op. cit.

kasnije, i primeri korišćenja stare terminologija, te se suprotno premeštanje naziva „obrtaj“.²⁵⁸ Ističe se značaj povezanosti imitacionog i pokretnog kontrapunkta u širem kontekstu: to može omogućiti postizanje raznolikosti, varijanti koje su „usklađene sa različitim etapama izlaganja i razvoja muzičkog materijala.“²⁵⁹ Konstatuje se da svaki vid imitacije može biti komponovan uz ograničenja određenog pokazatelja pokretnog kontrapunkta, što omogućava izlaganje prvobitnog i izvedenog spoja.²⁶⁰

Međutim, u većini kontrapunktskih radova novijeg datuma ponovo izostaje razmatranje pokretnog kontrapunkta u prostoј kanonskoј imitaciji.²⁶¹ Zapravo, jedino Simakova aktuelizuje ovu problematiku, i to kada u kontekstu dvoglasnog kontrapunktskog stava sagledava učenje Tanjejeva, bazirano na principima kontrastne polifonije, te navodi informaciju i o primerima njegove primene u imitaciji.²⁶²

Problematika dvoglasne proste kanonske imitacije, kod koje se pojavljuje pokretni kontrapunkt – vrlo je složena, ona se ne može svoditi samo na elementarne konstatacije, kako se to zapaža u radovima koji su navedeni. Kako bi se definisale sve njene osobenosti, moguće je iskoristiti teorijske postavke Tanjejeva, uz određene korekcije. Prvo će, u tom kontekstu, biti razmotren vertikalno-pokretni kontrapunkt.

Ovde se imitaciono izlaganje ponavlja sa izmenjenim vertikalnim odnosima deonica. S obzirom na to da će određeni delovi melodije biti u kontrapunktskom spoju sa drugim svojim delovima, zbog „kašnjenja“ jednog glasa, odnosno horizontalno-pokretnog udvajanja, upravo između takvog simultanog zvučanja mogu se primeniti pravila datog *Jv* (prvobitni kontrapunktski spoj), što će omogućiti njihovo potonje izmenjeno ponavljanje (izvedeni kontrapunktski spoj). Zbog neophodnosti ponavljanja, to je uglavnom zastupljeno kod parcijalne upotrebe kanonske tehnike, unutar određenog segmenta muzičke kompozicije, jer se njenim doslednim korišćenjem obrazuje kanon, koji podrazumeva monolitnost, bez potrebe ponovnog zvučanja njegovih već izloženih segmenata.²⁶³

²⁵⁷ Cf. Юлий Иогансен, *Строгий контрапункт, Теоретически и практически*, П. Юргенсон, Москва, Лейпциг, 1900; Георгий Конюс, *Курс контрапункта строго письма в ладах*, Музсектор Госиздата, Москва, 1930.

²⁵⁸ Cf. Сергей Павлюченко, op. cit., 63.

²⁵⁹ Степан Григорьев и Теодор Мюллер, op. cit., 107.

²⁶⁰ Cf. Теодор Мюллер, op. cit., 93.

²⁶¹ Cf. Виктор Фраенов, *Учебник...*, op. cit.; Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit.; Михаэль Ройтерштейн, op. cit.

²⁶² Cf. Наталья Симакова, op. cit., 273–277.

²⁶³ Navedena karakteristika se ne odnosi na pojedine tzv. „posebne vrste kanona“, npr. račji kanon, kao i na razne oblike beskrajnog kanona.

Pod pretpostavkom da prosta kanonska imitacija ima četiri dela, kontrapunktski spojevi, gde u drugom od njih dolazi do suprotnog vertikalnog premeštanja, shematski se mogu predstaviti na sledeći način:

Shema 15a

A B C D
A₁ B₁ C₁ D₁

Shema 15b

A₁ B₁ C₁ D₁
A B C D

Kod ovakvih kontrapunktskih situacija potrebno je dati odgovore na određena pitanja povezana sa poimanjem aspekata premeštanja deonica. To će biti učinjeno na osnovu narednog primera.

Početne visinske relacije glasova u kanonskoj imitaciji (primer 43a, prvobitni kontrapunktski spoj), modifikovane su tokom njenog ponovljenog izlaganja (primer 43b, izvedeni kontrapunktski spoj). Izračunavanjem vrednosti vertikalnog pokazatelja, dobija se sledeći rezultat: ($I^v = -4 + II^v = -7$) $Jv = -II$.²⁶⁴ Drugim rečima upotrebljena je tehnika dvostrukog kontrapunkta u duodecimi:

Primer 43a

Orlando di Laso, *Oculus non vidit* (motet, t. 21–23)

Cantus
his qui di - li - gunt

Altus
his qui di - li - gunt

Primer 43b

Orlando di Laso, *Oculus non vidit* (motet, t. 25–27)

Cantus
lum, qui di - li - gunt

Altus
- lum, qui di - li - gunt

Međutim, može se pretpostaviti da je u izvedenom spoju došlo do horizontalnog pomeranja donjeg glasa za jedan takt u levo ($hII = -I$), uz njegovo istovremeno transponovanje za kvartu

²⁶⁴ Način obeležavanja deonica biće isti kao i u neimitacionoj polifoniji (*I*, *II*). Time se ne određuje različiti muzički materijal, već samo pozicija istog melodijskog sadržaja u zvučnom prostoru. Takođe, neće biti korišćena oznaka za horizontalno-pokretno udvajanje (*dh*), kako bi se fokus postavio na imitacione deonice, odnosno modifikacije njihovih uzajamnih položaja, koje se time jasnije predstavljaju.

naviše ($vII = -3$). Ovakva pretpostavka pojavljuje se zato što ne postoji kontrast glasova; svaka imitacija, zapravo, podrazumeva horizontalno pomeranje u zvučnom prostoru, odnosno horizontalno-pokretno udvajanje.

Navedena hipotetička promena aspekta premeštanja nije validna, jer je temporalni odnos glasova između različitih kontrapunktskih spojeva isti, ali suprotnih znakova (što je neminovno, zbog dvostrukog kontrapunkta). Zato se njihovo horizontalno rastojanje potire ($\frac{1}{2} - \frac{1}{2} = 0$). U tom kontekstu, sasvim je opravdano smatrati, onako kako je to, uostalom, zastupljeno u radovima ruskih muzičkih teoretičara, da su takve kontrapunktske situacije produkt vertikalnih, a ne horizontalnih premeštanja.

Dvostruko-pokretno udvajanje istih melodija, po pitanjima načina izrade, ne donosi značajnije razlike u odnosu na kontrapunkt sa vertikalno-pokretnim udvajanjem u kontrastnoj polifoniji. Međutim, pojavljuju se neke nove mogućnosti kombinovanja prvobitnog i izvedenih kontrapunktskih spojeva. Tako je, u narednom primeru, spoj različitih delova teme (proposte i risposte) komponovan uz uvođenje pravila dvostrukog kontrapunkta u decimi ($Jv = -9$), što je omogućilo potonje izlaganje dva izvedena kontrapunktska spoja sa dvostruko-pokretnim udvajanjem: $n_1: (I + II^{dv = -9}) Jv = -9$; $n_2: (I^{dv = -9} + II) Jv = -9$. Na taj način postignuto je udvostručenje obe deonice prethodno izloženog dvoglasa u paralelnim decimama, ali ne u simultanom zvučanju, već na rastojanju:

Primer 44

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Quam pulchra es (Santctus, t. 1–12)*

The image shows a musical score for the Sanctus from Palestrina's Missa Quam pulchra es. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part has the lyrics 'San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus'. The Altus part has the lyrics 'San ctus, San - ctus, San'. The Tenor and Bassus parts have the lyrics 'San - ctus, San - ctus, Do -'. The score is in G major and 4/4 time. The instrumental parts are also shown, providing harmonic support for the vocal parts.

U kontekstu kanonske imitacije, osobeno poimanje primene vertikalno-pokretnog kontrapunkta izlaže Skrebkov.²⁶⁵ Navode se dva načina komponovanja: prvi je zasnovan na korišćenju pravila datog *Jv* tokom izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja, čime se, zapravo, teorijski sistem Tanjejeva prenosi u imitacionu polifoniju (kao što je to bio slučaj u prethodnim primerima), dok je drugi način komplikovaniji; ostvaruje se izradom specifične osnovne konstrukcije, što se naziva „metoda tri reda“.²⁶⁶

Druga mogućnost proizvođenja vertikalnog premeštanja glasova, preuzeta je iz slobodne polifonije i utemeljena na starom poimanju ove kontrapunktske tehnike.²⁶⁷ Takvu metodu komponovanja Skrebkov je iskoristio u imitaciji. U novom kontekstu ona se realizuje tako što se na početku izrađuje samo prvi deo srednjeg glasa, odnosno muzičkog materijala koji će se imitaciono ponoviti. Na određenoj vremenskoj distanci, on se prepisuje u okvirne donice, udvojeno u intervalu vertikalnog premeštanja (npr. izlaganje u paralelnim duodecimama između okvirnih „redova“, omogućava kasnije izvođenje dvostrukog kontrapunkta u duodecimi). Zatim se pristupa izradi sledećeg segmenta srednjeg glasa, koji bi trebalo da obrazuje, u odvojenim spojevima, pravilno zvučanje sa okvirnim deonicama, uz njegovo potonje prenošenje, isto kao nakon izrade prethodnog dela, te se takav proces izrade nastavlja do kraja.

Prvi nastup imitacionog materijala naziva se „početni glas“; pravi se još razlika između „imitacionog glasa“ i „trećeg glasa“ (onog koji udvaja imitacioni glas). Početna faza komponovanja zasniva se na postavljanju inicijalnih tonova u sva „tri reda“, tj. izradi sheme:²⁶⁸

Shema 16

The diagram shows three staves of music. The top staff is labeled 'Treći glas' and contains a whole rest. The middle staff is labeled 'Početni glas' and contains a quarter note on the second line (F4) and a quarter rest. The bottom staff is labeled 'Imitacioni glas' and contains a quarter rest. An arrow labeled 'N' points from the note in the middle staff to the note in the top staff. An arrow labeled 'M' points from the note in the middle staff to the note in the bottom staff. A curved arrow labeled 'iv' points from the note in the middle staff back to itself, indicating an interval.

²⁶⁵ Cf. Сергей Скребков, op. cit.

²⁶⁶ Cf. Ibid., 63.

²⁶⁷ Zasniva se na početnom formiranju kontrapunktskog modela – uvođenjem trećeg glasa; u jednoj od okvirnih deonica postavlja se kantus firmus, koji se potom prepisuje na odabranu visinu u drugi okvirni glas, u istovremenom zvučanju. Ove dve deonice kreću se paralelno u određenom intervalu, odnosno sprovodi se vertikalno udvajanje. Na kraju, komponuje se treći, kontrastni glas, kao kontrapunkt već postojećim deonicama, koji se postavlja u sredinu modela. On bi trebalo da obrazuje, u odvojenim spojevima, pravilno zvučanje sa obe okvirne deonice. Time je omogućeno dobijanje dva kontrapunktska spoja, tj. simultano dvoglasno izlaganje naknadno dopisanog kontrapunkta odvojeno sa gornjim i donjim glasom. Visinski razmak koji se pojavljuje između spoljašnjih glasova je, zapravo, interval vertikalnog premeštanja, po terminologiji Tanjejeva – *index verticalis*. Cf. Gioseffo Zarlino, op. cit., 230.

²⁶⁸ Cf. Сергей Скребков, op. cit., 64.

Na osnovu toga, izrađuje se model, iz kojeg će se potom dobiti različiti kontrapunktski spojevi.²⁶⁹

Primer 45



Spoj početnog i imitacionog glasa daje prvobitni spoj, a početnog i trećeg – izvedeni. Označavajući intervalske odnose deonica slovima M (imitacioni interval prvobitnog spoja) i N (imitacioni interval izvedenog spoja), gradi se formula: $M + N = Jv$.²⁷⁰ Sve ove veličine daju se kao pozitivne, verovatno zbog pojednostavljivanja izračunavanja vrednosti Jv , jer se razmatraju samo suprotna vertikalna premeštanja. Ovde je, zapravo, uočena zavisnost izbora imitacionih intervala i veličine vertikalnog premeštanja. Skrebkov to determiniše objedinjavanjem starog i novog načina poimanja pokretnog kontrapunkta.

Upotrebljivost navedenog pristupa biće preispitana na osnovu sledećeg primera. Tu je vertikalni odnos izlaganja teme u tenoru i sopranu (t. 1–5, prvobitni kontrapunktski spoj), izmenjen tokom njenog kasnijeg pojavljivanja u altu i basu (t. 6–10, izvedeni kontrapunktski spoj). Promena visinskih relacija početnog imitacionog nastupa može se predstaviti u vidu prve formule vertikalnog pokazatelja, preuzete iz neimitacione polifonije: $(I^{v=-II} + II^{v=0}) Jv = -II$:

²⁶⁹ Cf. Ibid., 65.

²⁷⁰ Cf. Ibid., 64.

Primer 46

Žosken de Pre, *Ave Maria* (motet, t. 1–10)

Superius
Altus
Tenor
Bassus

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a
a, gra - ti - a
ple - na
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a
ple - na

Shema za izradu ovakve kontrapunktske situacije, putem „metode tri reda“, imala bi sledeći vid:

Shema 17

Imitacioni glas
Početni glas
Treći glas

Pomoću formule Skrebkova izvodi se vertikalni pokazatelj ($7 + 4 = 11$). Izlaganje teme u sopranu i basu skraćeno je u odnosu na njeno pojavljivanje u tenoru i altu. Kada se „metodom tri reda“ postavi model takve kontrapunktske situacije, može se uočiti razlog opisane pojave. Naime, srednji glas donosi veći broj tonova u odnosu na okvirne deonice, što je doprinelo da se, kasnije, tema pojavi u redukovanom vidu:

Primer 47

Kontrapunktski model oformljen „metodom tri reda“

Three staves of music illustrating the 'three rows' method for contrapuntal composition.

No, kod navedenog načina komponovanja ponekad se javljaju problemi, koji otežavaju praktičan rad. Njih Skrebkov nije detektovao. Tako, u kontrapunktskoj situaciji koja je navedena u sledećem primeru, postoji dvostruki kontrapunkt u oktavi: ($I^{\nu = +3} + II^{\nu = -10}$) $J\nu = -7$. Ukoliko se „metodom tri reda“ postavi shema, dobiće se notna slika koja ne odgovara realnom visinskom položaju deonica u samoj kompoziciji (shema 18):

Primer 48

Žosken de Pre, *Nunc dimittis servum tuum, Domine* (motet, t. 75–81)

Superius
lo - rum lu - menad re-ve-la - ti - o - nem

Altus
rum lu - menad re-ve - la - ti - o-nem gen -

Tenor
lu - menad re-ve-la - ti - o-nem gen - ti - um,

Bassus
lu - menad re-ve - la - ti - o - nem gen - ti - um,

Shema 18

Treći glas

Početni glas

Imitacioni glas

Ovde se, zapravo, manifestuje bitna karakteristika ovakvog komponovanja; kod formiranja izvedenog kontrapunktskog spoja, postojaće potreba transponovanja teme na druge stupnjeve. Takvu mogućnost razmotrio je Tanjejev u slobodnoj polifoniji, uočavajući, pri tom, da ova dodatna premeštanja, mogu kasnije da izazovu promenu veličine harmonskih intervala.²⁷¹ Zato je potrebno dopisati predznake (poput ranije razmotrenih situacija, u kojima je bio uočen isti problem), kako bi se, promenom modusa, za glasove koji će proizvesti izvedeni spoj otklonio navedeni problem.

Pre formiranja osnovne konstrukcije, prvo se definiše način transponovanja. S obzirom na to da je izlaganje teme u altu započeto od četvrtog stupnja dorskog modusa, dok je u sopranu to finalis, početnom i trećem glas u kontrapunktskog modela trebalo bi dodati jednu povisilicu (*fis*), čime bi se uspostavio transponovani dorski modus (finalis je ton *a*). Oni su, tako, adekvatno postavljeni i u modalni kontekst izvedenog spoja. Početni glas, prema imitacionom, izrađivao bi se uobičajenim načinom (bez predznaka), dok bi se prema trećem

²⁷¹ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 220.

glasu on tretirao sa dodatnim hromatskim izmenama.²⁷² Naravno, navedene hromatske promene samo su pomoćno sredstvo izrade osnovne konstrukcije i ne uvode se u kompoziciju:

Primer 49

Osnovna konstrukcija



Korišćenjem „metode tri reda“ javlja se izvesna ograničenost primene vertikalno-pokretnog kontrapunkta, s obzirom na to da su razmotreni samo suprotni pokreti glasova. No, u već postavljenom sistemu jednostavno se određuju uslovi koji omogućavaju postizanje pravog premeštanja; dovoljno je samo da početni glas bude u bilo kojem okvirnom redu kontrapunktskog modela. Pri tom, izbor visinskog položaja početnog i imitacionog glasa uslovljava i redosled nastupa deonica u prvobitnom i izvedenom spoju, kao i kasnije širenje ili sužavanje prostora između njih, što je posebno bitno kod praktičnog rada.

Skrebkov nije razmotrio ni mogućnost proizvođenja više izvedenih kontrapunktskih spojeva. U teoriji Tanjejeva za to se primenjuju pravila složenog pokazatelja, dok bi, nadogradnjom teorije Skrebkova, takve kontrapunktske situacije uslovile uvođenje novih glasova u kontrapunktski model, za svaki dodatni vid vertikalnih modifikacija. Na taj način, koristila bi se, zapravo, metoda četiri, pet redova itd. Izlaganje npr. dva različita izvedena spoja, uslovilo bi uvođenje četvrtog linijskog sistema u osnovnu konstrukciju, te bi se imitacioni glas i preostala dva glasa koji ga udvajaju (treći i četvrti), kretali u paralelnim akordima.

Teorija Tanjejeva i njeno delimično prilagođavanje novim uslovima, mogu doprineti ostvarivanju većih mogućnosti izrade proste dvoglasne kanonske imitacije sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom. Uvođenjem pravila datog *Jv* kod oblikovanja prvobitnog spoja, olakšano je komponovanje, jer ne postoji potreba kombinovanja već izrađenih deonica iz kontrapunktskog modela; dobijeni dvoglasni polifoni stav odmah se pojavljuje u realnom zvučanju. Zato će dalje istraživanje ove problematike biti usmereno prema primeni i drugih postulata teorije Tanjejeva.

²⁷² Cf. Ibid., 221.

U tom kontekstu, u upotrebu se može uvesti druga formula vertikalnog pokazatelja: $n - m = Jv$ ili $n + (-m) = Jv$. Vrednost Jv izvodi se na osnovu harmonskih intervala različitih kontrapunktskih spojeva, tj. izvedenom intervalu dodaje se prvobitni interval suprotnog znaka. Međutim, pored toga, pojavljuje se nova mogućnost – jer je u kontekstu kanonske imitacije vertikalni pokazatelj determinisan i imitacionim intervalima. Uz zadržavanje postojećih simbola iz prethodno navedene formule, u novim uslovima trebalo bi delimično modifikovati njene činioce, kao i njihov redosled.

Naime, dodavanjem slova i (od lat. *imitatio*), kao subskripcije intervalske oznake kanonske imitacije (m_i, n_i), biće napravljena razlika između sličnih formula koje pokazuju različite aspekte kontrapunktskog stava. Ovde slova označavaju imitacione intervale prvobitnog (m_i) i izvedenog spoja (n_i). Određenje Jv u novom kontekstu može se izvršiti po formuli: $Jv = -m_i \pm n_i$. Pozitivna ili negativna vrednost n_i izvodi se u odnosu na usmerenost imitacionih intervala. Tako, kada je njihov smer suprotan (imitacioni interval jednog od spojeva je uzlazni, a drugog silazni), n_i je negativan ($-n_i$), dok će kod istog smera nastupa deonica (oba kontrapunktska spoja su sa uzlaznim ili silaznim imitacionim intervalima), n_i imati pozitivnu vrednost ($+n_i$).²⁷³ Tako se pored dve već postojeće formule vertikalnog pokazatelja, kod proste kanonske imitacije pojavljuje i treća formula, determinisana izabranim imitacionim intervalima.²⁷⁴

Računske operacije, povezane sa veličinom imitacionih intervala, donose značajne mogućnosti. Tako, ukoliko je poznat m_i i veličina Jv , može se dobiti i n_i . Tada je potrebno Jv dodati vrednost m_i , što se može predstaviti u vidu sledeće formule: $Jv \pm m_i = n_i$. Ukoliko su imitacioni intervali istog smera m_i je negativan, dok kod suprotnog smera imitacionog nastupa, ova veličina ima pozitivnu vrednost.²⁷⁵ Sličnim putem, izvodi se i veličina m_i , ako su poznati preostali kontrapunktski činiooci, te se n_i dodaje Jv suprotnog znaka: $m_i = n_i + (-Jv)$.²⁷⁶

Pomoću navedenih formula, u praktičnom radu je moguće upotrebiti tri pristupa izradi proste dvoglasne kanonske imitaciji: prvo se može izvršiti odabir m_i i n_i , te na osnovu toga, izračunati Jv ; moguće je odabrati Jv , odrediti m_i i izračunati n_i ; izborom Jv uz određenje budućeg n_i , uslediće izvođenje veličine m_i . Jasno je da između tri veličine koje determinišu

²⁷³ Ako se na ovaj način sagleda kontrapunktska situacija iz primera 48, dobija se rezultat: $-3 - 4 = -7$.

²⁷⁴ Sličnu formulu Tanjejev, zapravo, koristi u drugačijem kontekstu – kod troglasne kanonske imitacije. O specifičnostima takvih kontrapunktskih situacija biće više reči tokom kasnijeg razmatranja. Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit., 68.

²⁷⁵ U kontekstu primera 48, na osnovu navedene formule dobija se sledeći rezultat: $3 - 7 = -4$.

²⁷⁶ Primenjena na primer 48, formula dovodi do sledećeg rezultata: $-4 + 7 = 3$.

prostu kanonsku imitaciju sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom: m_i , n_i i Jv – postoji zavisnost, koja se može koristiti kod komponovanja i kontrapunktske analize.

Premeštanje imitacionih glasova po horizontalnim i dvostrukim, dijagonalnim koordinatama, ostvaruje se pomoću osnovne konstrukcije. Razmatranje ovih načina kontrapunktskih modifikacija, u muzičko-teorijskoj literaturi zastupljeno je samo u radu Skrebkova.²⁷⁷ Na osnovu „metode tri reda“, dodatno se uvodi horizontalni razmak između imitacionog i trećeg glasa; pri tom, veličina takvog vremenskog pomeranja određuje vrednost horizontalnog pokazatelja (Jh).²⁷⁸

Kada je vertikalni interval između ovih deonica prima, proizvodi se samo horizontalno premeštanje, dok izbor nekog drugog intervala dovodi do dvostrukog, vertikalno-horizontalnog pomeranja. Određenje ove kontrapunktske tehnike obrazloženo je bez detaljnijeg zalaženja u njene specifičnosti. Zato će, prenošenjem teorijskih određenja Tanjejeva iz kontrastne polifonije u oblast proste kanonske imitacije, biti detaljnije razmotreni pojedini aspekti takvog kontrapunktskog rada.

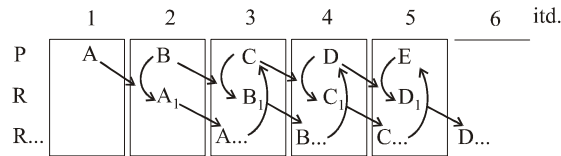
U imitacionoj polifoniji osnovna konstrukcija se izrađuje pomoću tehnike stubaca, jer se komponovanje realizuje po delovima. Ovde nema slobodnog kontrapunktskog glasa (Cp), već se rad zasniva na jednoj proposti i dvema rispostama, od kojih je prva realna (R), a druga prividna ($R...$). U ovom kontekstu, kod formiranja modela budućih kontrapunktskih odnosa ne mora se paziti na zvučni rezultat koji nastaje između RR , što je odredilo i tretman druge risposte kao „prividne“. Podrazumeva se, zapravo, samo njihov pravilan harmonski odnos, u odvojenim spojevima, prema P . Stoga, $R...$ ne obrazuje validno zvučanje celokupnog troglasnog stava.

Izrada osnovne konstrukcije tehnikom stubaca, kada nema promene redosleda nastupa imitacionih deonica kod kasnijeg izlaganja različitih kontrapunktskih spojeva, pokazana je u sledećoj shemi. U njoj je P gornji okvirni glas. Ona može biti pozicionirana i u najnižu deonicu, što ne donosi nove specifičnosti izrade. Kose strelice, postavljene između stubaca, predstavljaju prenošenje delova proposte u imitacione glasove, dok polukružne, unutar njih, pokazuju deonice koje proizvode pravilan kontrapunkt:

²⁷⁷ Cf. Сергей Скребков, op. cit.

²⁷⁸ Cf. Ibid., 66–67.

Shema 19



Poput razmotrenih situacija u kontrastnoj polifoniji, iz osnovne konstrukcije nastaju prvobitni (*a*) i izvedeni (*b*) dvoglasni kontrapunktski spojevi. No, ovde se pojavljuju i određene karakterističnosti, koje ranije nisu postojale. Naime, ukoliko je potrebno da se proizvede širenje horizontalne distance između glasova, iz osnovne konstrukcije primenjuje se kombinacija glasova: $a = P + R$, $b = P + R...$, dok se, nasuprot tome, za njihovo približavanje uzima obrnuta kombinacija: $a = P + R...$, $b = P + R$.

Formule horizontalno-pokretnog kontrapunkta iz oblasti slobodne polifonije, osim onih za prividni spoj, mogu se bez modifikacija preneti u kontekst kanonske imitacije. Slovima *a* i *b* već je označavana prvobitna i izvedena udaljenost imitacionih melodija; spajanjem *Jh* sa brojem koji pokazuje prvobitno rastojanje glasova, dobija se jednačina kojom se izračunava vrednost izvedenog vremenskog razmaka: $a + Jh = b$. Na osnovu toga, horizontalni pokazatelj se dobija kao razlika izvedenog rastojanja kojem se dodaje prvobitno suprotnog znaka: $Jh = b - a$.

Ako se uvede oznaka *a* za označavanje broja taktova i/ili njihovih delova, za koji je, u ovom slučaju premeštena *R...* u odnosu na *R* i obrnuto, mogu se izgraditi formule prividnog spoja, u kojima strelice pokazuju položaj glasova po visini. Tako, ukoliko je *P* viši okvirni glas osnovne konstrukcije, formule imaju sledeći vid: $P\uparrow + R...\downarrow^h = a$ ili $P\uparrow + R\downarrow^h = -a$. U slučaju da je *P* u donjem glasu, pojavljuju se obrnute relacije: $P\downarrow + R\uparrow^h = a$ ili $P\downarrow + R...\uparrow^h = -a$.²⁷⁹

Ovakvu osobenost uslovljava identičan melodijski sadržaj konstituenata osnovne konstrukcije; pošto je ona izgrađena primenom imitacije, gde se podrazumeva međusobno vremensko „kašnjenje“ deonica, svaka od njih će, u skladu sa redosledom svog nastupa, biti pomerena u desno. S obzirom na to da *RR* proizvode u odvojenim spojevima pravilno zvučanje u odnosu na *P*, postoji mogućnost izbora redosleda izlaganja kombinacija ovih glasova. Kod sastavljanju formule izvedenog spoja i određenja vrednosti *Jh*, poput metode

²⁷⁹ Oslanjajući se na tumačenja Tanjejeva, koja se ovde prenose u nov kontekst, u situacijama kada se osnovna konstrukcija formira sa obe realne risposte, smatraće se da je druga od njih prividna, koja slučajno obrazuje pravilan kontrapunkt sa prvom. Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 232.

Dvostruko, visinsko-vremensko premeštanje, ostvaruje se tako što se između **R** i **R...** osnovne konstrukcije bira bilo koji imitacioni interval osim prime. Njihov visinski razmak istovremeno određuje i vrednost pokazatelja vertikalnog premeštanja. U narednom primeru to je kvinta, a dvostruki, vertikalno-horizontalni pokret, realizovan je pomoću sledeće kombinacije glasova osnovne konstrukcije: $a = P + R...$, $b = P + R$.

Prvi glas je visinski premešten za oktavu naniže, dok je drugi pomeren za jedan takt u levo i ima još pokret za pozitivnu kvartu. Mešovito vertikalno premeštanje, nastalo kao proizvod ovakvog rada, jasnije se može razumeti ukoliko se izloži formula izvedenog spoja:

$$h = 0 \quad h = -1 \\ (I^{v=-7} + II^{v=3}) Jv = -4<>, Jh = -1.$$

Uočava se niska vrednost vertikalnog pokazatelja (**-4**), pri čemu se pojavljuje problem graničnog intervala (jednak je apsolutnoj veličini **Jv**). Suprotno premeštanje ovde nije bilo pogodno za realizaciju visinskih izmena – glasovi ne bi mogli da se udalje preko intervala kvinte, što ograničava prostor njihovog kretanja. S druge strane, granični interval približavanja deonica, relevantan za pravo premeštanje, nije ispoštovan, pošto su intervali prvobitnog spoja povremeno manji od njega.

Primer 52a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Terra tremuit* (motet, t. 1–6, prvobitni spoj)

The image shows a musical score for five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are: "Ter - ra tre - mu - it et qui - e - vit, et qui - e -". The Cantus part has the most notes, while the other parts have fewer notes, mostly in the later measures. The score is in common time (C) and G-clef for the upper parts, and F-clef for the lower parts.

Primer 52b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Terra tremuit* (motet, t. 6–9, izvedeni spoj)

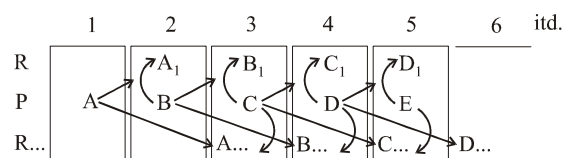
Osnovna konstrukcija imaće **P** u gornjem glasu, pri čemu se horizontalno pomeranje u izvedenom spoju posmatra u odnosu prema **R...** ($P\uparrow + R\downarrow^{h=-I}$):

Primer 53

Osnovna konstrukcija

Ovako se koncipira osnovna konstrukcija kada imitacione deonice nastupaju istim redom, bez obzira na njihove pozitivne ili negativne pokrete ($a = I + II$, $b = I + II$ ili $a = II + I$, $b = II + I$). Međutim, ukoliko između glasova koji obrazuju **a** i **b** postoji različiti redosled nastupa ($a = I + II$, $b = II + I$ ili $a = II + I$, $b = I + II$), tada se model budućih kontrapunktskih spojeva komponuje tako da u njemu **P** bude unutrašnji glas, te se suprotnim vertikalnim premeštanjem proizvodi i obrnuta reperkusija deonica:

Shema 20



U sledećem primeru suprotni visinski raspored glasova praćen je i promenom njihovog horizontalnog odnosa. Ove osobenosti mogu se predstaviti sledećom formulom:²⁸⁰

$$h = -1$$

$$(I^v = -1I + II^v = +3), Jv = -8, Jh = -1.$$

Primer 54a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Sitivit anima mea* (motet, t. 1–4, prvobitni spoj)

Primer 54b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Sitivit anima mea* (motet, t. 5–9, izvedeni spoj)

U kontekstu ovog primera može se pretpostaviti da je u izvedenom spoju došlo samo do premeštanja gornjeg glasa za dva takta u levo, bez vertikalnih pokreta. No, takvo tumačenje nije ispravno, jer ovde ne postoji kontrast deonica. Naime, u slobodnoj polifoniji unutar osnovne konstrukcije bio je kontrapunktski glas (*Cp*), te je, u odnosu na njega, proizvedeno horizontalno uodnošavanje dve iste deonice. Zato je bilo moguće realizovati takve pokrete sa obe strane *Cp*. U imitacionoj polifoniji položaj *RR* postavljen je u desno. Zapravo, celokupna osnovna konstrukcija oformljena je pomoću imitacije, te se u odnosu na *P* ne može ostvariti pomeranje, koje bi dovelo do ranijeg pojavljivanja imitacionog glasa. Opravdanost ovakvog tumačenja pokazuje i osnovna konstrukcija, gde visinski odnos *R + R...* određuje veličinu *Jv* (primer 55).

²⁸⁰ Kod određenja intervala vertikalnog premeštanja, trebalo bi imati u vidu prisustvo mutacije na početku teme.

Dakle, u prostoj kanonskoj imitaciji drugačiji redosled nastupa imitacionih glasova kod njihove nejednake vremenske distance, može biti realizovan pomoću vertikalnog premeštanja. To je bitna razlika u odnosu na slobodnu polifoniju.

Po Tanjejevu, ranije bi trebalo da se pojavi viši glas, te se on tretira kao prvi, sa pozitivnim levim i negativnim desnim pomeranjem, dok drugi, niži glas, ima obrnuta svojstva.²⁸¹ Ova karakteristika u slobodnoj polifoniji utiče na tumačenje odnosa između različitih kontrapunktskih spojeva. No, u imitacionom stavu to se jedino može primeniti kod prvobitnog spoja, sa pozitivnim (*I + II*) ili negativnim (*II + I*) odnosom deonica.

Svi melodijski konstituenti osnovne konstrukcije, u odnosu na *P* pomereni su u desno. Upravo zato, promena odnosa nastupa deonica prvobitnog i izvedenog spoja (nastala kao rezultat kombinacija *RR* sa *P* kontrapunktskog modela), može se realizovati samo zahvaljujući vertikalnom premeštanju, koje se postiže postavkom *P* u sredinu osnovne konstrukcije. Formule prividnog spoja kod takvog njenog položaja – koji je sada obeležen pravom strelicom, imaju sledeći vid: $P \rightarrow + R... \uparrow^{h = a}$, $P \rightarrow + R... \downarrow^{h = -a}$, $P \rightarrow + R \downarrow^{h = a}$, $P \rightarrow + R \uparrow^{h = -a}$.

Druga od navedenih formula koristi se za izradu osnovne konstrukcije prethodno navedenog primera:

Primer 55

Osnovna konstrukcija

Različiti kontrapunktski spojevi oformljeni su pomoću sledećih kombinacija glasova: $a = P + R$, $b = P + R...$ Uveden je i dodatni predznak u *P* i *R...* Naime, sagledavajući odnose melodijskih konstituenata osnovne konstrukcije, u odnosu na njihov položaj unutar kompozicije, pojavljuje se neophodnost transponovanja deonica na isti interval, kod njihovog pozicioniranja u izvedenom spoju.²⁸²

²⁸¹ Cf. Сергей Танеев, op. cit., 229.

²⁸² U tom slučaju, jedan vertikalni pokret biće pozitivan, a drugi negativan; zbog nepromenljivosti intervala transpozicije neće doći do modifikacije uzajamnih vertikalnih odnosa glasova, već će se samo pojaviti tonovi drugačijeg naziva u odnosu na one unutar modela (isti brojevi ali različitih znakova, donose kao rezultat 0 /nulu/). Ovakve pojave trebalo bi razlikovati od ponavljanja deonica osnovne konstrukcije, koje donose iste

Bas nastupa za kvintu niže u odnosu na tenor (ne uzima se u obzir mutacija). Ova činjenica stvara potrebu da se u osnovnoj konstrukciji **R...** pozicionira u istom takvom odnosu prema **P**, što dovodi do njihovog drugačijeg visinskog položaja od onog u samoj kompoziciji. No, pored toga, postoje i drugačije funkcije njihovih tonova u modalnom kontekstu (npr. **R...** sada počinje finalisom, a ne tonom dominante, kao u izvedenom spoju). Zato se u kontrapunktski model uvodi predznak (u ovom slučaju snizilica *es*), kako bi se tonovi postavili u odgovarajući modalni kontekst. Za prethodni primer, zbog uskog obima melodije predznak nema značaj u **R...**, već samo u **P**. Izvedeni kontrapunktski spoj, u odnosu na osnovnu konstrukciju, oformljen je tako da su njeni glasovi transponovani za kvartu niže:

Primer 56

Izvedeni kontrapunktski spoj

Mogućnost produkcije većeg broja izvedenih kontrapunktskih spojeva sa različitim horizontalnim odnosom glasova, u kontekstu proste kanonske imitacije do sada nije razmotrena u muzičko-teorijskoj literaturi. Oslanjajući se i ovde na učenje Tanjejeva, u osnovnu konstrukciju dovoljno je uvesti **RR**, čiji će broj biti usklađen sa brojem različitih kontrapunktskih spojeva (uključujući i prvobitni). Podrazumeva se ispravan harmonski odnos ovih deonica u odnosu na **P**, čime se obrazuju potonje dvoglasne kombinacije. Između sebe **RR** ne moraju proizvoditi pravilan kontrapunkt.

Dakle, veći broj izvedenih kontrapunktskih spojeva usloviće i povećanje broja glasova kontrapunktskog modela. Iz tog razloga, risposte će biti obeležene rednim brojem koji odgovara redosledu njihovog nastupa u osnovnoj konstrukciji (**R₁**, **R₂**, **R₃** itd.). Tako, četvoroglas u ovom kontekstu omogućava dobijanje dva izvedena spoja, petoglas – tri itd. Izbor prime kao imitacionog intervala dovodi do pojave horizontalno-pokretnog kontrapunkta, dok ostali imitacioni intervali proizvode dvostruko-pokretni kontrapunkt.

tonove ali samo premeštene u neku drugu oktavu, zbog registarskog prilagođavanja kod njihovog izlaganja u drugim horskim glasovima.

Postavkom **P** kao unutrašnjeg glasa osnovne konstrukcije postiže se obrnuti vertikalni nastup deonica. Sve specifičnosti povezane sa metodom izrade osnovne konstrukcije, mogućnostima potonjeg transponovanja njenih deonica, rasporedom dvoglasnih kontrapunktskih spojeva unutar muzičkog dela – iste su kao i u ranije razmotrenim primerima.

Kada je **P** okvirni glas osnovne konstrukcije, poimanje pokreta u **RR** isto je kao i ranije (kod **R** i **R...**). Razlika se uočava u novoj mogućnosti postavke prvobitnog spoja, kojeg sada mogu sačinjavati **P + R₃**. U tom slučaju, kada je **P** viši glas kontrapunktskog modela, svi naredni spojevi imaju negativan pokret, dok će u obrnutoj situaciji pomeranje glasova u preostalim kontrapunktskim kombinacijama biti pozitivno. Navedeni uslovi važe i za slučajeve u kojima je **P** unutrašnji glas osnovne konstrukcije, te može prema različitim **RR** biti pozicionirana iznad ili ispod.

Izlaganje tri ili više izvedenih kontrapunktskih varijanti, podrazumeva veći broj glasova osnovne konstrukcije. Izrada i uodnošavanje njenih konstituenata baziraju se na već navedenim principima, pri čemu se u muzičkoj literaturi takve kontrapunktske situacije pojavljuju retko.

U narednom primeru kombinuju se prirodna i kanonska imitacija. Uočava se jedan prvobitni i dva izvedena spoja, pri čemu je u prvom od njih (t. 14–17) upotrebljena široka imitacija, gde je nastup basa ostvaren na fonu poslednjeg tona teme u tenoru (nekanonska imitacija sa vezivnim tonom), što je omogućilo modifikaciju trajanja njenog početnog tona. Drugi izvedeni spoj (t. 18–20), u kanonskoj imitaciji donosi horizontalno udaljavanje glasova (u odnosu na **a**), uz njihov obrnuti vertikalni raspored:

Primer 57

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Inviolata* (Credo, t. 11–20)

The image shows a musical score for four voices and basso continuo. The lyrics are: 'rae, vi - si - bi - li - um o - - - - - mni - um, Et in u - num Do - mi - num Je - Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - li - um. in - vi - si - bi - - - - - li - um. Et in'. The score is in G major and 4/4 time. The voices are Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The basso continuo is in the bass clef.

Formule različitih kontrapunktskih spojeva ovog primera imaju sledeći vid:

$$\begin{aligned}
 a &= 1/2 \\
 b &= (I^{h=0} + II^{h=3/4}) Jh = 3/4 \\
 &h=0 \quad h=1/2 \\
 c &= (I^{v=-3} + II^{v=-3}) Jh = 1/2, Jv = -6 \\
 \hline
 &Jv = -6; Jh = 3/4, 1/2
 \end{aligned}$$

Ovde bi P bila sadržana unutar osnovne konstrukcije (jer dolazi i do suprotnog vertikalnog premeštanja). Različite spojeve proizvode sledeće kombinacije glasova: $a = P + R_1$, $b = P + R_3$, $c = P + R_2$.

Pored toga, u drugom izvedenom spoju se pojavljuje potreba transponovanja, što uslovljava uvođenje predznaka:

Primer 58

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (G major). The staves are labeled R₂, P, R₁, and R₃ from top to bottom. R₂ starts with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. P starts with a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. R₁ starts with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. R₃ starts with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The music is in 4/4 time.

Do sada izloženi aspekti imitacije, povezani sa pokretnim kontrapunktom, definisani su korišćenjem naučnih dostignuća Tanjejeva, odnosno njihovim prenošenjem u oblast koju teoretičar nije aktuelizovao. To je samo svojevrsna razrada već postavljenog teorijskog sistema, proširenje polja delovanja njegovih opštih postavki i načela. Na taj način, može se uočiti sličnost mehanizama dejstva premeštanja kontrapunktskih deonica u različitim oblastima kontrapunkta; njihova osnovna svojstva u tom kontekstu ostaju nepromenljiva.

1.5.2.2. Složena kanonska imitacija

Predmet daljeg razmatranja biće dvoglasna složena kanonska imitacija. Nakon sagledavanja istorijata primene beskrajnog kanona i kanonske sekvence u muzičkoj praksi, kao i razvoja njihove teorije, uslediće kritičko razmatranje postojećih teorijskih određenja ove problematike. Na osnovu toga, izvršiće se njihova nadogradnja.

Kod kontinuiranog ponavljanja proposte i risposte dolazi do uslovljene pojave pokretnog kontrapunkta. Zato su takve kontrapunktske situacije u ovom radu imenovane kao „složena kanonska imitacija“. Ukoliko se deonice iznova pojavljuju na istim visinskim pozicijama, obrazuje se beskrajni kanon, dok promenom ovog parametra njihovog izlaganja nastaje kanonska sekvenca.²⁸³ Manifestuje se svojevrsni spoj ostinata i kanona.

Ovakav imitacioni rad primenjivan je još u Perotinusovim organumima. U toj „neprekidnoj varijantnosti intonacione sličnosti i udruživanja glasova, u velikoj dovitljivosti pronalaženja varijantno-polifonih veza razvijajućeg muzičkog tkiva“,²⁸⁴ dolazilo je do ostinatnog izlaganja muzičkog materijala, ali sa njihovim drugačijim prostornim odnosima. U narednom primeru, tonske formacije koje se ponavljaju označene su slovima, pri čemu se u kombinaciji *a b* i *a c* zapaža dvostruki kontrapunkt u kvinti ($Jv = -4$):

²⁸³ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op.cit., 24.

²⁸⁴ Георгий Пелецис, op. cit., 155.

Primer 59

Perotinus, *Sederunt Principes* (fragment organuma)

permetit Deus 50. te secumbere. 51. Nullus Phariseus, 52. nullus Ebuseus, 53. nullus Philisteus 54. poterit

U srednjovekovnoj muzičkoj praksi, primenom štimtauša izložen muzički materijal pojavljivao se u svim glasovima; tek nakon iscrpljnih mogućnosti kontrapunktskih kombinacija, uspostavljali su se početni vertikalni odnosi. Razmenjujući melodijski neizmenjene linije, pevači su na slušaoce proizvodili i utisak tembralno različitog ponavljanja.²⁸⁵ Objedinjavajući ostinato, imitaciju i beskrajni kanon, uz povezanost sa dvostrukim i trostrukim kontrapunktom, razgraničenost melodijskih segmenata dovođila je do razvoja melodija posredstvom permutacija.²⁸⁶ Veliki je značaj takvog kompozitorskog rada u procesu daljeg usavršavanja kontrapunktske tehnike: „Rasklimavajući ostinatnost, on [štimtauš, prim. Z. B.] je uneo u tehniku komponovanja nova svojstva muzičkog mišljenja i elemente budućih formi – beskrajnog kanona i vertikalno-pokretnog kontrapunkta, i samim tim označio savez dve grandiozne sfere polifone umetnosti – imitacije i pokretnog kontrapunkta.“²⁸⁷

Problematika „zamene glasova“ razmatrana je u radovima srednjovekovnih muzičkih teoretičara. Pravljen je razlika između ponavljanja u raznim glasovima (lat. *repetitio diversae vocis*) i onog u istom glasu – ostinata (lat. *repetitio eiusdem vocis*); oni su tretirani kao kolor, dakle u funkciji ukrašavanja.²⁸⁸ Nešto kasnije, to je posmatrano, po uzoru na ukrašavanje oratorske reči, kao izlaganje „više sličnih figura.“²⁸⁹

Doslednom primenom takve tehnike komponovanja, obrazovali su se osobeni muzički žanrovi. Tokom druge polovine XIII veka, „zamena glasova“ bila je u osnovi rondelusa; svojevrsno „kružno“ kretanje muzičkog toka, uslovalo je i imenovanje takve kompozicije (franc. *rondel* – krug).

²⁸⁵ Cf. Manfred Bukofzer, *Popular Polyphony in the Middle Ages*, *The Musical Quarterly*, Vol. 26, No. 1, 1940, 34.

²⁸⁶ Cf. Юрий Холопов, *Канон; Генезис и ранние этапы развития*, <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html>, ac. 10. 07. 2010. at. 11.20 PM

²⁸⁷ Наталья Симакова, op. cit., 214.

²⁸⁸ Cf. Erich Reimer, op. cit., 95.

Ovaj muzički žanr građen je od svojevrstnih „blokova“ prvobitnih i izvedenih kontrapunktskih spojeva. Nakon realizovanih svih mogućnosti vertikalnog premeštanja muzičkog materijala, dolazilo je do njegovog obnavljanja, uvođenjem novog prvobitnog spoja. To je moglo biti realizovano samo na kratkim rastojanjima, jer se broj mogućih kombinacija brzo iscrpljivao.²⁹⁰ Ovde nije dolazilo do promene kvaliteta zvučanja muzičke vertikale, već samo, u određenom stepenu, do tembralnih izmena izvedenih spojeva, tj. do „ostinatne varijantnosti“.²⁹¹

Svojstva ovog muzičkog žanra slikovito obrazlaže Huck (Oliver Huck): „Karakteristična ilustracija kruga je točak, uključujući tu ideju da se, sa geometrijske tačke gledišta, svi sektori kruga, formirani prečagama točka, opažaju u isto vreme, iako su u bilo kom datom momentu na različitom mestu.“²⁹² Kako bi se postigao ovakav efekat, morala je postojati veza između broja glasova kompozicije sa brojem i dužinom ponavljajućeg muzičkog materijala – ovi parametri su isti (npr. tri melodijska obrasca iste dužine, raspoređena su između tri različite deonice). Drugim rečima, svi glasovi simultano donose već izložen melodijski sadržaj, što se predstavlja kao istovremena percepcija svih „sektora kruga“; oni su samo uvek na drugom mestu, odnosno premešteni u druge deonice.

Ovakav vid pevanja opisan je oko 1300. godine: „Diskantus ima mnogo vidova. Ako to, što je jedan otpevao, svi po redu ponavljaju, takvo pevanje naziva se rondelus, tj. rotaciono ili kružno.“²⁹³ Na osnovu ovog tumačenja, može se zaključiti da je, zapravo, tako istaknut vid diskantusa, muzički žanr i tehnika. U narednom primeru je naveden prvi rondelus-blok (od ukupno četiri), sa različitim vertikalnim kombinacijama muzičkog materijala.²⁹⁴

²⁸⁹ „In colore musico fit pluries similitum figurarum (...)“. Cf. Prosdocimo de' Beldomandi, *Tractatus practice de musica mensurabili*, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, III*, Durand, Paris, 1864–1876, 226.

²⁹⁰ Cf. Joseph-Müller Blattau, *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*, Bärenreiter, Kassel, 1931, 9.

²⁹¹ Cf. Юлия Евдокимова, *Многоголосие средневековья...*, op. cit., 37.

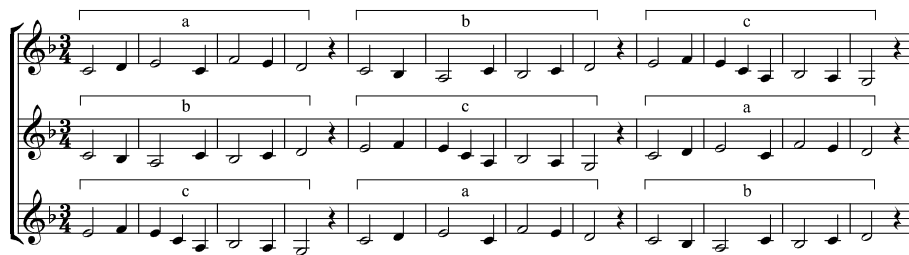
²⁹² Oliver Huck, *The early canon as imitatio naturae*, In Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn (Ed.), *Canons and Canon Techniques 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History, Vol. 1*, Peeters, Leuven and Dudley, 2007, 7.

²⁹³ „Habet quidem discantus species plures. Et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est rotabilis vel circumductus.“ Cf. Fratris Walteri Odingtoni, *De Speculatione musica*, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, I*, Durand, Paris, 1864–1876, 245.

²⁹⁴ Cf. *Ibid.*, 247.

Primer 60

Valter Odington (Fratris Walteri Odingtoni), *Ave mater domini* (rondelus, t. 1–12)

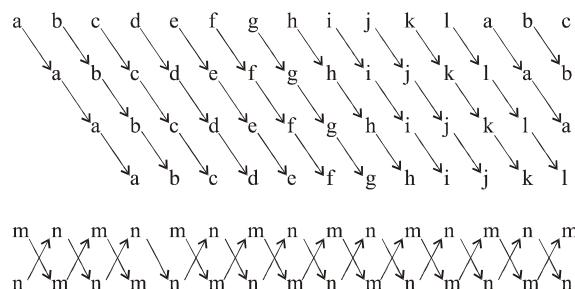


The image shows a musical score for three staves in 3/4 time. The first staff has three phrases labeled 'a', 'b', and 'c'. The second staff has three phrases labeled 'b', 'c', and 'a'. The third staff has three phrases labeled 'c', 'a', and 'b'. The notes are simple quarter notes and half notes.

Sličan žanr, pod nazivom rota (lat. *rota* – točak; za njegovo imenovanje upotrebljavani su i izrazi: *circle*, *round*, *rotunda*, *rotundellus* itd.), ispoljen u engleskoj muzičkoj praksi XIII–XIV veka, ima sukcesivno uvođenje melodija po određenom redu, što je karakteristično za imitaciju u današnjem značenju ovog izraza.²⁹⁵ Osoben „rotacioni“ karakter muzičke kompozicije, ostvarivan je tako što je svaki glas, nakon završetka, iznova započinjao svoje izlaganje.²⁹⁶ Ova osobenost svojstvena je i složenoj kanonskoj imitaciji.

Kompozicija *Leto dolazi* (eng. *Sumer is icumen in*), anonimnog autora iz XIII veka (često se imenuje i kao *Letnji kanon*),²⁹⁷ zapravo kombinuje četvoroglasnu rotu (gornji glasovi) i dvoglasni rondelus (dve najniže deonice). U originalnom vidu rota ima oznake vremenskog nastupa glasova (tzv. zatvoreni kanon). Pored toga, izložena su još dva glasa – tzv. *pes* (lat. *pes* – noga, postolje), koji se ponavljaju, čineći fundament kompozicije (rondelus). Kod ovog originalno osmišljenog ostinata, dolazi do stalne „zamene glasova“. Realizacija kompozicije predstavljena je u sledećoj shemi (slovima, abecednim redom, obeleženi su segmenti melodije rote, dok su sa *m* i *n* pokazana dva dela rondelusa):

Shema 21



²⁹⁵ Cf. Ernest H. Sanders, *Rota*, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 776.

²⁹⁶ Ovu karakteristiku ističu i pojedini stari teoretičari, kao npr. Groheo (Johannes de Grocheo): „Neku kantilenu mnogi nazivaju rotunda ili rotundel, zato što se ona, poput kruga, sama u sebi obrće i takvim načinom počinje i završava se.“ („Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem.“) Cf. Ernst Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht, Media latinitas musica, II*, Gebrüder Reinecke, Leipzig, 1943, 50.

²⁹⁷ Cf. Ernest H. Sanders, *Sumer is icumen in*, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 707–708. Prema pojedinim tumačenjima, nastanak ove kompozicije vezuje se za XIV vek. Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 43.

Nakon dvanaeste kombinacije muzički tok se može ponoviti, čime će se obrazovati beskrajni kanon. Pored toga, od desete kombinacije postoji mogućnost postepenog isključivanja glasova – onim redosledom kojim su uvedeni. U primeru koji sledi naveden je početak kompozicije:

Primer 61

Anonimni autor, *Sumer is icumen in* (t. 1–7)

The image shows a musical score for the piece "Sumer is icumen in" (measures 1-7). It consists of five staves of music. The first staff is the vocal line with lyrics: "Su-mer is i-cu-men in Lhu-de sing Cu-cu; Gro-weth sed and blo-weth med, Andspringth the wo-de". The second staff has lyrics: "Su-mer is i-cu-men in Lhu-de sing Cu-cu; Gro-weth sed and". The third staff has lyrics: "Su mer is i-cu-men in Lhu-de sing Cu". The fourth staff has lyrics: "Sing Cu-cu, Sing Cu-cu nu, Sing Cu-cu, Sing Cu-". The fifth staff has lyrics: "Sing Cu-cu nu, Sing Cu-cu, Sing Cu-cu nu, Sing Cu-". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'a', 'b', 'c', 'd', 'm', 'n'.

Muzički žanrovi zasnovani na doslednoj primeni kanononske imitacije, u XIV veku su bili kaća i šas. Oni, takođe, dočaravaju sliku kretanja, njegovu doslednost, a kao „muzički ekvivalenti za točak i lov su tehnika zamene glasova, s jedne strane, i neprekidni kanon, s druge.“²⁹⁸

Neposredno imitaciono ponavljanje već izloženog muzičkog materijala, koje je svoju genezu imalo u srednjovekovnoj muzici, primenjivano je i tokom renesanse. U kompozitorskoj praksi ovog perioda takve pojave se nisu beležile karakterističnim znacima repeticije (kako je to danas uobičajeno kod beskrajnog kanona); ponavljanje je, zapravo, zapisivano notama. To je uglavnom bio segment muzičkog toka nekog šire koncipiranog odeseka, te se, nakon nekoliko ispisanih ponavljanja, kontinuitet takvog izlaganja prekida. Ukoliko je ono zadržavano do kraja kompozicije, onda je to obično bio ostinatni fundament, na kojem su se razvijale ostale kontrapunktske deonice.

U muzičkoj teoriji XV–XVI veka malo je informacija o takvoj tehnici komponovanja. Morli je jedan od retkih muzičkih teoretičara koji se bavio ovom problematikom, pri tom smatrajući da nije teško „naterati“ dvoglasni kanon da se ponavlja, čak i na drugim stupnjevima, „ako se finalna kadenca uzme za stepen niže u odnosu na prvu notu, a prva nota

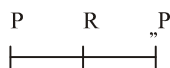
²⁹⁸ Oliver Huck, op. cit., 7.

napravi završnom.²⁹⁹ Međutim, nema temeljnijih razmatranja ovakve kanonske imitacije, niti je izučen način kojim se ostvaruje preobražaj „prve note u završnu“. To će u muzičkoj teoriji biti realizovano tek nekoliko vekova kasnije.

Naime, mnogi aspekti složene kanonske imitacije definisani su tek u XX veku. Najveći naučni doprinos tumačenju ove problematike dao je Tanjejev, koji je napravio diferencijaciju između raznih pojava oblika beskrajnog kanona.³⁰⁰ Kao kriterijum klasifikacije upotrebljene su vremenske relacije glasova. Naime, pored odnosa *P* i *R*, pažnja je posvećena temporalnoj distanci između *R* i ponovljene *P*. Tako je uvedena još jedna vremenska koordinata, koja determiniše osnovna svojstva ovakve kanonske imitacije.

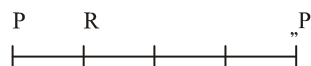
Ponovljenu propostu Tanjejev označava sa „*P*“; kod istog vremenskog rastojanja *P + R* i *R + „P*“, obrazuju se beskrajni kanon i kanonska sekvenca prve vrste. Kod njih postoji vertikalno-pokretni kontrapunkt. Ovakva situacija predstavlja se u vidu sheme, gde je horizontalnom linijom pokazan vremenski razmak deonica, dok su vertikalnim crtama označeni delovi imitacione melodije:³⁰¹

Shema 22



Kod nejednakog temporalnog rasporeda kanonskih glasova, nastaju beskrajni kanon i kanonska sekvenca druge vrste, pod uticajem principa horizontalno-pokretnog kontrapunkta:³⁰²

Shema 23



Navedeno poimanje, imenovanje i klasifikovanje beskrajnog kanona, prihvaćeno je u ruskoj muzikologiji, ono je sadržano u mnogim udžbenicima. Nasuprot tome, u našoj i zapadnoj muzičko-teorijskoj literaturi, nisu sagledani njegovi različiti vidovi.

Zapravo, u mnogim radovima o kontrapunktu nema razmatranja takve kanonske imitacije.³⁰³ S druge strane, tamo gde je ono sadržano, u fokusu nije vremenski razmak

²⁹⁹ Thomas Morley, op. cit., 175.

³⁰⁰ Cf. Сергей Танеев, op. cit.

³⁰¹ Cf. Ibid., 22.

³⁰² Cf. Ibid., 23. Primena ovakvog tumačenja na ranije razmotrene srednjovekovne žanrove, dovodi do zaključka da je navedena identičnost vremenskog nastupa glasova karakteristična za rondelus, dok je nejednakost ovog kanonskog parametra svojstvena roti.

³⁰³ Cf. Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Oxford University Press, New York, 1999; Robert Gauldin, op., cit.; Thomas Benjamin, *The Craft of Modal Counterpoint: A Practical Approach*, Routledge, New York, 2005; Charlotte Smith, op. cit., itd.

nastupa deonica. Kada se navodi beskrajni kanon sa ravnomernim horizontalnim intervalom, uglavnom je to ostvareno bez dubljeg zalaženja u njegove specifičnosti.

U tom kontekstu, nastup glasova realizovan nakon dva takta, na oktavi i primi, ostvaruje se tako što se svaki dvotakt komponuje kao kontrapunkt prema svim dvotaktima, tj. formira se četvoroglas.³⁰⁴ Reč je, zapravo, o četvoroglasnoj slobodnoj (neimitacionoj) polifoniji, na osnovu čega se potonjom „montažom“ dolazi do proposte. Međutim, navedena metoda komponovanja protivreči prirodi kanona, gde je primarna ideja izvođenja glasova iz jedne melodije; ovde je to obrnuto, odnosno horizontalni aspekt zvučnih odnosa dobija se usled obrazovanja vertikale. Po analogiji sa tumačenjima kanona kao „forme sa izvedenim glasovima“,³⁰⁵ ovo bi bila „forma sa izvedenim glasom“. Ovakvim poimanjem ostaju otvorena pitanja izrade beskrajnog kanona na nekom drugom intervalu, osim oktave i prime, kao i izbora reperkusije glasova (lako nastaju harmonski problemi, dok najniži glas ne započne sa donošenjem muzičkog materijala).³⁰⁶

Ovakav način komponovanja navodi se prvenstveno u zapadnoj muzičkoj teoriji, i odnosi se na tzv. raund (eng. *round*), odnosno vokalni beskrajni kanon na primi (ili oktavi) zapisan u jednom linijskom sistemu. Svi glasovi nastupaju na istom vremenskom rastojanju, a kanonski delovi se simultano komponuju jedan ispod drugog, te se potom od njih vrši „montaža“ melodije.³⁰⁷

Kod nas se to smatra karakterističnim za tzv. „društveni kanon“, koji se peva u onoliko glasova koliko ima odeljaka.³⁰⁸ To je „harmonizacija“ početnog kanonskog dela dodatkom drugih deonica, čiji se muzički materijal, potonjim horizontalnim nadovezivanjem, pojavljuje u funkciji ostalih kanonskih odeljaka.³⁰⁹

U muzičko-teorijskoj literaturi na srpskom jeziku, kao i u starijim radovima zapadnih teoretičara, uglavnom se sagledava naprekidna kanonska imitacija druge vrste, koja se, tada, imenuje opštim terminom „beskrajni kanon“. S druge strane, kanonske sekvence, kao osobeni vid beskrajnog kanona, u našoj i zapadnoj muzičkoj teoriji nisu zastupljene u kontekstu vokalne polifonije. Potpunom sagledavanju ovakvih načina realizacije kanonske imitacije, biće posvećena posebna pažnja tokom narednog izaganja.

³⁰⁴ Cf. Gilbert Trythall, *Sixteenth Century Counterpoint*, WCB Brown & Benchmark, Madison, 1994, 85.

³⁰⁵ Cf. Юрий Холопов, op. cit.

³⁰⁶ Ovo je aktuelno kada se primeni „pravolinijska“ reperkusija glasova, od višeg prema nižem glasu, dok kod „izlomljenog“ redosleda nastupa deonica – ovaj problem postaje još složeniji.

³⁰⁷ Cf. Ebenezer Prout, op. cit., 145–159; Kent Kennan, *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century practices*, Prentice-Hall, New Jersey, 1999, 108.

³⁰⁸ Cf. Dejan Despić, *Dvoglas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1990, 122.

³⁰⁹ Cf. Ibid., 122.

1.5.2.2.1. Beskrajni kanon prve vrste

U daljem tekstu razmatranje beskrajnog kanona baziraće se na rezultatima istraživanja Tanjejeva, uz uspostavljanje veze sa primerima iz muzičke prakse strogog stila. Pored toga, biće sagledana i pojedina teorijska određenja drugih muzičkih teoretičara. Prvo će biti izučene kontrapunktske osobenosti, koje se manifestuju kod istog vremenskog rasporeda nastupa kanonskih delova.

Beskrajni kanon prve vrste ima broj odeljaka koji je analogan broju glasova. Ova činjenica uslovljena je horizontalnim rastojanjem deonica; kao što je to već istaknuto, ono je ovde identično, tj. $P + R = R + „P$. Redosled nastupa glasova ne utiče na promenu osnovnih odlika kanona, jer ga, zbog permanentnog ponavljanja, iznova obrazuje imitacija istovremeno realizovana kako u gornjem, tako i donjem intervalu. U narednoj shemi data su dva načina kojima se može oformiti takvo muzičko dešavanje, pri čemu su kanonski delovi predstavljeni slovima:

Shema 24a

$$\begin{array}{c} R \\ P \end{array} \quad A \begin{array}{c} \parallel \\ : \\ \parallel \end{array} \begin{array}{cc} A_1 & B_1 \\ B & A \end{array}$$

Shema 24b

$$\begin{array}{c} P \\ R \end{array} \quad A \begin{array}{c} \parallel \\ : \\ \parallel \end{array} \begin{array}{cc} B & A \\ A_1 & B_1 \end{array}$$

U oba slučaja postoje dva kontrapunktska spoja, pri čemu u drugom delu kanona dolazi do suprotnog vertikalnog premeštanja glasova. U skladu sa odabranim intervalom imitacije, pojaviće se vertikalno-pokretni kontrapunkt. U ranije navedenim shemama, zajednički nastup kanonskih delova $B + A_1$ trebalo bi smatrati prvobitnim spojem, $A + B_1$ – izvedenim.

Tanjejev zapaža bitnu karakteristiku: „U sastav svakog prvobitnog kontrapunktskog spoja obavezno ulazi P , jer od svih kanonskih glasova on se jedini komponuje, ostali glasovi, tj. R i „ P , pojavljuju se samo kao njegovo ponavljanje.“³¹⁰ Ova konstatacija poklapa se sa tumačenjem kanona kao specifične forme sa izvedenim glasovima.³¹¹ No, pored toga, postoji i zvučanje celokupne proposte dato u vertikalnim odnosima – oba njena dela raspoređena su između dva glasa u simultanom izlaganju.³¹² Uočava se i sličnost sa tumačenjem muzičke

³¹⁰ Сергей Танеев, op. cit., 25.

³¹¹ Cf. Юрий Холопов, op. cit.

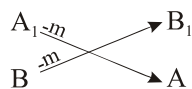
³¹² Cf. Gilbert Trythall, op. cit., 85.

ilustracije kruga, gde se, sa geometrijske tačke gledišta, svi njegovi sektori opažaju u isto vreme.³¹³

Beskrajni kanon prve vrste, zapravo, predstavlja specifičan spoj horizontalnog i vertikalnog aspekta zvučnih odnosa: proposte, kao bazičnog glasa koji je osnova izvođenja imitacije i istovremenog izlaganja kanonskih delova koje uslovljava identično temporalno rastojanje deonica. Pri tom, svako ponavljanje dovodi do promena vertikalnih koordinata imitacionih glasova (izuzimajući imitaciju na primi).

U navedenim shemama može se zapaziti pomeranje gornjeg glasa naniže, a donjeg naviše. Zato je njihov *verticalis* uvek negativan. Imajući u vidu ovu činjenicu, Tanjejev je uveo oznaku za određenje takvih visinskih pokreta: intervali vertikalnog uzlaznog i silaznog transponovanja kanonskih delova obeležavaju se slovom *m*. Njihova vrednost je identična, što determiniše i veličinu vertikalnog pokazatelja, koji je jednak dvostrukom intervalu imitacije (tj. sumi pokreta oba glasa). Na osnovu toga, izvedena je opšta formula dvoglasnog beskrajnog kanona prve vrste: $Jv = -2m$. Navedena osobenost predstavlja se i u vidu sheme:³¹⁴

Shema 25



Iz formule $Jv = -2m$ proizlazi da je Jv uvek deljiv sa 2. Pored toga, dve veličine: *m* i Jv – uzajamno su povezane; isto kao što je Jv determinisan sa *m*, tako se mogu primeniti i obrnute relacije, te se interval imitacije može izvesti na osnovu vertikalnog pokazatelja: $m = -Jv : 2$.³¹⁵ Poslednji slučaj značajan je za praktičnu izradu kanonske imitacije, o čemu će kasnije biti više reči.

U narednoj tabeli, u zavisnosti od imitacionih intervala (koji su poređani do duodecime), data je sistematizacija JJv neophodnih za izradu beskrajnog kanona prve vrste:

³¹³ Cf. Oliver Huck, op. cit., 7.

³¹⁴ Cf. Сергей Танеев, op. cit., 26.

³¹⁵ Cf. Ibid., 28.

Tabela 6

Imitacioni intervali i vertikalni pokazatelji za beskrajni kanon prve vrste

<i>m</i>	<i>Jv</i> (-2 <i>m</i>)
0	0
1	-2
2	-4
3	-6
4	-8
5	-10
6	-12
7	-14
8	-16
9	-18
10	-20
11	-22

Zapažaju se karakteristike, posebno značajne u praktičnom radu. Naime, kada je interval imitacije prima, nema dvostrukog kontrapunkta (tj. u tom slučaju primenjen je štimtauš), dok često upotrebljavani **JJv**: oktave (**Jv = -14**), decime (**Jv = -16**) i duodecime (**Jv = -18**) – podrazumevaju izradu kanona na oktavi (**m = 7**), noni (**m = 8**) i decimi (**m = 9**). Tim povodom, Tanjejev konstatuje: „Komponovanje ovih kanona olakšano je time, što kao granica maksimalnog udaljavanja između glasova nisu **7>**, **9>** i **11>**, već intervali koji su za oktavu veći: **14>**, **16>** i **18>**.“³¹⁶ U narednom primeru, beskrajni kanon na oktavi je između kantusa i prvog tenora. Na osnovu intervala imitacije dolazi se do rezultata **Jv = -14** ($2 \cdot 7 = -14$):

³¹⁶ Ibid., 26.

Primer 62

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli* (Kyrie, t. 15–19)

The musical score for the Kyrie section of the Missa Papae Marcelli by Palestrina, featuring six vocal parts: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, Bassus I, and Bassus II. The score shows the vocal lines with lyrics and interval markings (A1, B1, A, B) above the notes.

Imajući u vidu uzajamnu uslovljenost veličina m i Jv , moguće je na dva načina pristupiti praktičnoj realizaciji ovakve vrste kanona. Može se unapred zadati interval imitacije; u tom slučaju komponovanje je moguće tek nakon određenja vertikalnog pokazatelja ($Jv = -2m$). S druge strane, ishodište praktičnog rada može biti Jv , kao paran broj, iz kojeg se deljenjem izvodi imitacioni interval ($m = -Jv : 2$). U poslednjem slučaju m nije slobodan, već ga Jv u potpunosti determiniše. Jedino imitacija na primi ne uslovljava pojavu dvostrukog kontrapunkta.³¹⁷

Osobeno komponovanje beskrajnog kanona prve vrste obrazlaže Simakova.³¹⁸ Na osnovu činjenice da postoje samo dva kanonska dela, određen je način prethodne pripreme muzičkog materijala celokupne proposte u istovremenom zvučanju. Za to se koriste tri linijska sistema, čime se dobija svojevrsna „osnovna konstrukcija“. Uočava se sličnost sa Tritholovom (Gilbert Trythall) metodom, s tim što se sada ima u vidu i postojanje vertikalno-pokretnog kontrapunkta (što, zapravo, i uslovljava uvođenje treće, dopunske deonice). Razmatranje takvog komponovanja biće postavljeno u kontekst ranije navedene kontrapunktske situacije u Palestrininoj misi (primer 62). Zbog preglednosti, uzeta su samo dva glasa između kojih se obrazovao beskrajni kanon na oktavi.

U jednom od okvirnih glasova troglasnog modela (bilo kojem) piše se prvi deo proposte (A) i prepisuje se u drugi okvirni glas, na dvostruko veći interval od onog koji je predviđen za imitaciju (primer 63a). To je svojevrsni kanon sa nultom vremenskom

³¹⁷ Između najnižih glasova prethodno navedenog primera, manifestuje se takav slobodnije koncipiran beskrajni kanon (uz primenu variranja).

³¹⁸ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 339–340.

distancom, čiji je visinski razmak jednak ranije razmotrenom pokazatelju vertikalnog premeštanja. Njegovom deobom dobija se realni interval imitacije ($Jv : 2 = m$). Određenje ovih veličina omogućava potonje formiranje kanona, uz punu kontrolu svih njegovih parametara. Pri tom, sam proces komponovanja obavlja se bez korišćenja pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta.

Nakon postavke okvirnih glasova, u srednjem linijskom sistemu komponuje se drugi deo proposte (**B**), koji bi trebalo da obrazuje pravilan kontrapunkt u odnosu na oba okvirna glasa (primer 63b). Sabiranjem bilo koja dva intervala između **B** i oba **A** (u primeru su odabrana početna sazvučja), u zbiru se dobija veličina jednaka intervalskom odnosu okvirnih deonica (tj. Jv).

Uodnošavanjem elemenata kontrapunktskog modela formira se beskrajni kanon. Određuje se redosled nastupa glasova (validne će biti obe varijante) i prepisuje deo **A**, koji se potom prenosi u rispostu na dvostruko manji interval (u odnosu na model), te se iznova zapisuje u početnom glasu – na istoj visinskoj poziciji kao i kod prvog pojavljivanja (primer 63c). Potom se u susednoj deonici pozicionira drugi kanonski deo (**B**), koji se tretira na isti način kao i **A** (primer 63d):

Primer 63a

Primer 63b

Primer 63c

Primer 63d

The image shows a musical score for two staves. The top staff has segments labeled A₁, B₁, and A₁. The bottom staff has segments labeled A, B, A, and B. Dashed lines with arrows connect notes between the two staves, with the label 'm = -7' indicating the interval between them.

Ovakav način izrade beskrajnog kanona prve vrste je komplikovaniji od onog koji navodi Tanjejev, zbog neophodnosti izrade kontrapunktskog troglasnog modela, a zatim potonjeg prepisivanja njegovih konstituenata.

Za komponovanje beskrajnog kanona Skrebkov koristi „metodu tri reda“.³¹⁹ Linijske sisteme čine „početni glas“, „imitacioni glas“ i „treći pomoćni glas“. Početna skica, shematski prikaz osnovnih kanonskih parametara, tretira se kao baza daljeg komponovanja; tako je, zapravo, pokazan položaj u zvučnom prostoru deonica budućeg prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja.

Uvedene su i specifične oznake, od kojih su neke karakteristične za sistem Tanjejeva. Tako, interval imitacije označen je sa *M*, visinski odnos između početnog i trećeg pomoćnog glasa sa *N*, dok je sa *h* obeležena vremenska distanca glasova koji se prepisuju. Na taj način, pravi se svojevrsne veza, most između dva različita sistema, jer se primenom „metode tri reda“ ne koriste pravila dvostrukog kontrapunkta, ali se jasno određuju kanonski parametri. Naredna shema oformljena je na osnovu ranije navedenog primera:

Shema 26

The diagram shows three staves. The top staff is labeled 'Imitacioni glas' and has a note marked 'h'. The middle staff is labeled 'Početni glas' and has a note marked 'M'. The bottom staff is labeled 'Treći pomoćni glas' and has a note marked 'N'. Arrows indicate the relationships: a vertical arrow from the top staff to the middle staff is labeled 'M', a vertical arrow from the middle staff to the bottom staff is labeled 'N', and a horizontal arrow from the middle staff to the bottom staff is labeled 'h'. There are also curved arrows between the top and bottom staves.

Početni deo proposte se, nakon izrade, prenosi na odabrani interval u „imitacioni glas“. Isti muzički materijal prepisuje se i u „pomoćni red“, na identičan visinski interval, ali suprotnog smera u odnosu na prethodni. Prepisani „redovi“ imaju simultano izlaganje istog melodijskog sadržaja, pri čemu se između njih obrazuje interval dvostruko veći od intervala imitacije (njihov visinski odnos isti je kao *Jv*). Posle ovakve postavke prvog dela kanona, u „početnom glasu“ komponuje se njegov drugi deo, koji obrazuje ispravan kontrapunkt prema ostalim deonicama. Ovde se uočava sličnost sa izradom „osnovne konstrukcije“ po metodi Simakove, gde se, zapravo, pojavljuje samo drugi takt navedene sheme.

³¹⁹ Cf. Сергей Скребков, op. cit., 71–72.

Tanjejev je, u odnosu na druge muzičke teoretičare, obuhvatnije sagledao problematiku beskrajnog kanona prve vrste. Određenje dva moguća načina formiranja kanonskog stava (iz intervala imitacije ili zadatog Jv), značajno je kako u praktičnom, tako i analitičkom radu. Posebno su bitni: uočena zavisnost broja kanonskih delova i imitacionih deonica, temporalne relacije ne samo P i R , već i još jednog konstituenta – „ P “, jasno određenje vremenskih i visinskih koordinata glasova, jednostavno izvođenje pravila komponovanja, na osnovu postavljene formule.

1.5.2.2.2. Beskrajni kanon druge vrste

Beskrajni kanon druge vrste ima više delova, pri čemu između imitacionih deonica postoji nejednak vremenski interval nastupa ($P + R \neq R + „P$). Zato se ovde pojavljuje horizontalno-pokretni kontrapunkt. Analitičko tumačenje i sagledavanje načina izrade ovakvih kontrapunktskih situacija, biće u fokusu daljeg rada.

Beskrajni kanon druge vrste predstavljen je u narednim shemama (izabran je kanon od pet delova), gde postoji razlika samo u reperkusiji glasova:

Shema 27a

$$\begin{array}{r} R \\ P \end{array} \quad \begin{array}{c} \parallel \\ A \\ \parallel \end{array} \quad \begin{array}{ccccc} A_1 & B_1 & C_1 & D_1 & E_1 \\ B & C & D & E & A \end{array} \quad \begin{array}{c} \parallel \\ : \\ \parallel \end{array}$$

Shema 27b

$$\begin{array}{r} P \\ R \end{array} \quad \begin{array}{c} \parallel \\ A \\ \parallel \end{array} \quad \begin{array}{ccccc} B & C & D & E & A \\ A_1 & B_1 & C_1 & D_1 & E_1 \end{array} \quad \begin{array}{c} \parallel \\ : \\ \parallel \end{array}$$

Kod određenja načina izrade ovakvog kanona, muzički teoretičari su se suočavali sa problemima. Tako, npr. Prout nema rešenje za poteškoće koje nastaju u praktičnom radu: „Ukoliko je kanon na bilo kom drugom intervalu osim oktave, problem ubrzo postaje složeniji, jer je tada potrebno pronaći kontrapunkt prema poslednjem delu subjekta, koji ne samo da bi trebalo da odgovara onome što je prethodilo, već, kada se transponuje na odgovarajući interval, on bi trebalo da pravilno kontrapunktira i početku subjekta.“³²⁰ Bez izlganja načina prevazilaženja navedene poteškoće, smatra se samo da će tu „kontrapunktsko znanje studenta i njegove kreativne sposobnosti biti najdragocenije.“³²¹

S druge strane, podešavanje kraja risposte, tako da pravilno prozvuči i sa početkom proposte, Peričić obrazlaže na sledeći način: „Poslednji odsek melodije (d), koji je bio izgrađen kao kontrapunkt uz prethodni odsek (c), mora odgovarati kao kontrapunkt i prvom

³²⁰ Ebenezer Prout, op. cit., 164.

odseku (*a*). Praktično se to najlakše radi ovako: kad se pretposlednji odsek (*c*) prepíše u rispostu, u jednom pomoćnom sistemu se zabeleži i početak proposte (*a*), pa se odsek *d* piše kao kontrapunkt jednovremeno s obzirom na *c* i s obzirom na *a*. (Nije važno što *a* i *c* zajedno ne čine ispravan dvoglas, jer oni i neće istovremeno zvučati!)“.³²²

Primer 64

Ovo je jednostavno rešenje, upotrebljivo za bilo koji interval imitacije. Takav način komponovanja imenuje se kao „projekcioni metod“.³²³ Dopisani glas, zapravo, predstavlja svojevrsnu projekciju početnog dela *P*, koji će realno uslediti tek uz pojavu sledećeg odeljka *R*.

Može se ostvariti ponavljanje kanonskih glasova bez uvođenja dopunskog linijskog sistema, tako što se prema poslednjem odeljku risposte u propostu uvodi pauza, čime se prevazilaze problemi kod njihovog usklađivanja.³²⁴

Osobenu izradu beskrajnog kanona, pod uticajem Fuksovog sistema prve kontrapunktske vrste, izlaže Norden (Hugo Norden).³²⁵ Problem istovremenog zvučanja kraja risposte s početkom proposte, rešen je pomoću dvostrukog kontrapunkta, iako nema premeštanja glasova po vertikali. Dakle, primena navedene tehnike komponovanja uvedena je spolja, ona nije unutrašnje svojstvo takvog kontrapunktskog stava.³²⁶

Na početku se gradi kostur kompozicije – tzv. „apstraktni kanon“ (eng. *abstract canon*) i određuje se „kanonska jedinica“ (eng. *canonic unit*), odnosno „trajanje note u kojoj

³²¹ Idem.

³²² Vlastimir Peričić, *Vokalni...*, op. cit., 101.

³²³ Cf. Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni...*, op. cit., 171.

³²⁴ Cf. Dejan Despić, op. cit., 119.

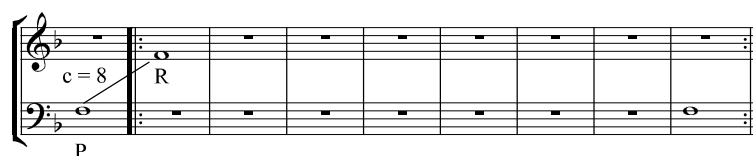
³²⁵ Cf. Hugo Norden, *The technique of Canon*, Branden Press, Boston, 1982.

³²⁶ Inače, autor poglavlje posvećeno ovoj metodi komponovanja imenuje *Dvoglasni kanon*, a tek tokom daljeg izlaganja i na osnovu notnih primera, može se shvatiti da se ovde, zapravo, radi o beskrajnom kanonu. Cf. *Ibid.*, 30.

se izračunava kanon.“³²⁷ Autor je skraćeno obeležava *c. u.* (koristi se cela nota). Sledi „inicijalizacija nota u *P* i *R*“ (odabir početnog tona), te se definiše vremenski interval između inicijalnih nota *P* i *R*, meren brojem *c. u.* (u narednom primeru on obuhvata jednu takvu jedinicu), kao i vremenski interval između znakova repeticije (merenje se opet sprovodi pomoću *c. u.*; u primeru je osam kanonskih jedinica, čime se određuje i dužina kompozicije).

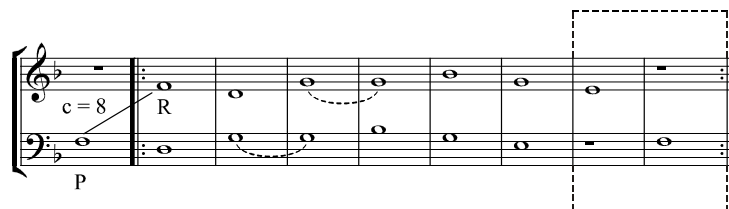
„Apstraktni kanon“ izrađuje se u celim notama, tako da se svaki novonapisani ton *P* prepisuje u *R*. U primeru je imitacija na oktavi (takav interval označen je slovom *c*). Kod određenja prve note, osim transponovanja u *R*, ona se postavlja na istu visinsku poziciju i u poslednji takt *P* (po Tanjejevu, to bi bio početak „*P*“):³²⁸

Primer 65



Dalje se primenjuje tehnika „nota prema noti“, sa premeštanjem svakog novonapisanog tona *P* u *R*. Proposta se, tako, skicira sve do poslednja dva takta kanona. Oni su vrlo bitni, jer se upravo tu sprovodi podešavanje repeticije:³²⁹

Primer 66



Na ovom mestu postavlja se tzv. „povezujuća ligatura“ – veštački se produžavaju poslednje note *P* i *R* u sledeći prazan takt. Prenesena nota obeležena je znakom *x* i imenovana kao „probna nota“ (eng. *trial note*); ona služi za određenje dvostrukog kontrapunkta.

Dvostruki kontrapunkt obeležen je sa *D. C. inversion*.³³⁰ Na osnovu vertikalnih intervala koji se obrazuju između $x + R$ i $x + P$, tj. njihovim sabiranjem, izračunava se *D. C. inversion* (u narednom primeru to je dvostruki kontrapunkt u septimi!):³³¹

³²⁷ Idem.

³²⁸ Cf. Ibid., 32.

³²⁹ Cf. Ibid., 33.

³³⁰ Verovatno prva skraćenica potiče od engleskog izraza *double counterpoint*, dok je poslednji dodatak (*inversion*) suvišan, jer se „obrtaj“ podrazumeva.

³³¹ Cf. Ibid., 33.

Primer 67

The musical score for Primer 67 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The time signature is common time (c) with a note value of 8. The first staff is labeled 'R' and the second 'P'. A dashed box highlights the final two measures of the piece. Below the bass staff, the annotation '8 + 7 = D. C. 14' is written. Below the treble staff, the annotation '8 + 7 = D. C. 14' is also written.

Uočava se problem brojčanog predstavljanja intervala, jer je zbir neophodno umanjiti za jedan. Na osnovu tako dobijenog rezultata, koriste se pravila datog dvostrukog kontrapunkta, kako bi se oformio harmonski interval između *P* i *R* u preposlednjem taktu, što će dovesti do korektnog zvučanja poslednjeg takta pred ponavljanje:³³²

Primer 68

The musical score for Primer 68 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The time signature is common time (c) with a note value of 8. The first staff is labeled 'R' and the second 'P'. A dashed box highlights the final two measures of the piece. Below the bass staff, the annotation '5 + 10 = D. C. 14' is written. Below the treble staff, the annotation '8 + 7 = D. C. 14' is also written.

Na kraju ovako pripremljenog dvoglasa, dodaju se figurativni tonovi, čime se formira melodija *P* (a samim tim i *R*), uz zadržavanje onih nota, koje su već postavljene na tezama. Drugim rečima, takvim postupanjem „apstraktni kanon“ se preobražava u „realni“.

Ovako komplikovan sistem komponovanja ima nedostatak: pored neophodnosti postavke harmonskog kostura kompozicije, uvodi se i dvostruki kontrapunkt, koji ovde realno ne postoji. Problem kanonske repetitive rešen je pomoću „probni nota“ (između ostalog, u proposti takva nota može biti proizvoljna, potrebno je samo da se ona potom ispravno transponuje na odabrani interval u rispostu), te se sabiranjem harmonskih intervala izvodi pokazatelj dvostrukog kontrapunkta. Ovakav pristup donekle se približava načinu izračunavanja *Jv*, po drugoj formuli vertikalnog pokazatelja ($Jv = n - m$). Međutim, kod Nordena je to realizovano u sasvim drugačijem kontekstu, jer su pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta uvedena na osnovu imaginarnih sazvučja, za imitaciju u kojoj nema takvih vertikalnih premeštanja.

Još komplikovanija situacija nastaje kada je vremenski interval između kanonskih glasova veći od jedne *c. u.* Tada se uvode različiti pokazatelji dvostrukog kontrapunkta. Naime, „probna nota“ određuje *D. C. inversion* samo sledećeg takta. Zato se novonapisani tonovi iznova produžavaju, čime se dobija nov *D. C. inversion*.³³³ Broj ovakvih *D. C. inversion* raste u skladu sa veličinom *c. u.* između *P* i *R*, što otežava komponovanje,

³³² Cf. Ibid., 34.

udaljava ga od prirode kanonske tehnike, dovodeći i do neadekvatnog poimanja dvostrukog kontrapunkta.

Vertikalno premeštanje omogućava prva kontrapunktska vrsta, jer su svi taktovi „apstraktnog kanona“ transponovani na različitu tonsku visinu (svaki je ispunjen samo jednim tonom). Potonje figuriranje, odnosno oblikovanje melodijskog sadržaja **P** (a samim tim i **R**), izvodi se tek pošto je u celini postavljen harmonski fundament. Ovde je harmonska dimenzija muzike osnovni činilac komponovanja, pri čemu je upravo ovaj aspekt zvučnih odnosa doveo i do primene tehnike dvostrukog kontrapunkta – što je svojevrsni paradoks.

Drugačije poimanje kontrapunktskih specifičnosti i određenje načina izrade beskrajnog kanona druge vrste, dao je Tanjejev. Pri tom, pažnja je prvenstveno posvećena problemu kanonske repetitive.

Sve do poslednjeg dela **P**, kontrapunktski stav se izrađuje kao i kod proste kanonske imitacije. Nakon toga, pojavljuje se već komponovan muzički materijal. To se može uočiti u ranije navedenim shematskim prikazima (shema 27a, b), gde dolazi do istovremenog zvučanja delova $E_I + A$. Zapravo, konstituiše se izvedeni kontrapunktski spoj. No, ovde se pojavljuje problem određenja prvobitnog spoja, jer se on, u prethodnom muzičkom toku ne može pronaći. Tanjejev takvu situaciju tumači kao posledicu delovanja horizontalno-pokretnog kontrapunkta.

Pod izvedenim spojem trebalo bi smatrati „svaki spoj glasova ili odeljaka, od kojih se nijedan ne izrađuje iznova, već oba reprodukuju to što je ranije već komponovano.“³³⁴ Na osnovu toga, zaključuje se da je prvobitni spoj skriven – ne pojavljuje se u realnom zvučanju. On se, zapravo, manifestuje samo tokom praktičnog rada, koristi se kao sredstvo realizacije horizontalnog premeštanja. Zato je ovde neophodno rekonstruisati proces komponovanja.

Tanjejev to realizuje pomoću „prividnog spoja“; u trećem glasu izlaže se projekcija početnog dela proposte, i to na onom mestu gde će se komponovati njen poslednji odeljak. Tako pozicioniran početak vodeće deonice ima dodate tri tačke na kraju (**A...**) i imenuje se kao „prividni glas“:³³⁵

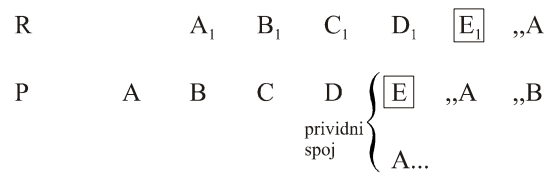
³³³ Cf. Ibid., 39–41.

³³⁴ Сергей Танеев, op. cit., 25.

³³⁵ Cf. Ibid., 47.

Shema 28

Način realizacije horizontalnog premeštanja



Odnos $A... + E$ isti je kao odnos „A + E_1 ; prividni glas traje do momenta ponovljenog nastupa početka P . Pri tom, nov deo vodeće deonice (E) trebalo bi da obrazuje pravilan kontrapunkt istovremeno sa delovima D_1 i $A...$ Kada je P gornji glas, $A...$ se postavlja iznad njega i obrnuto, na suprotan interval imitacije u odnosu na A . S obzirom na to da nema vertikalno-pokretnog kontrapunkta, ovde je izbor imitacionog intervala slobodan.

Ovakav način izrade beskrajnog kanona druge vrste, gotovo je identičan Peričićevom „projekcionom metodu“. Međutim, usled imitacije na primi, kod prvog pristupa komponovanju zanemareno je pitanje pozicioniranja pomoćnog glasa. Bitno se razlikuje i razumevanje kanonske imitacije, u kojoj se, po tumačenju Tanjejeva, pojavljuje horizontalno-pokretni kontrapunkt. Prividni spoj, zapravo, predstavlja svojevrsnu osnovnu konstrukciju, obrazovanu na malom prostoru:

Primer 69

Žosken de Pre, *Missa Hercules dux Ferrariae* (*Pleni sunt*, t. 39–43)

Altus
(tu) - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a,
Bassus
(tu) - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, glo -
A...

Već je rečeno da se beskrajni kanon može realizovati i bez pokretnog kontrapunkta, većtom upotrebom pauza (njihovim postavljanjem u poslednji kanonski deo izbegava se neophodnost formiranja prividnog spoja).³³⁶ U narednom primeru, u najnižem paru glasova kanonska imitacija traje do kraja kompozicije, u funkciji svojevrsnog ostinata (melodija narodne pesme *Uskoro dočekaćemo maj*).³³⁷ Na takvom fundamentu, diskant donosi kontrapunktsku melodiju sa drugačijim tekstom. Zbog dužine, naveden je samo početak ove kompozicije:

³³⁶ Cf. Dejan Despić, op. cit., 119.

³³⁷ Cf. Наталья Симакова, *Вокальные жанры...*, Музыка, Москва, 1985, 97.

Primer 70

Gijom Difaj, *Resvelons nous – Alons ent bien* (rondo, t. 1 –12)

Res - ve - lons nous, res-ve - lons, a - mour - eux: A - lons au bois tan -
A - lons ent bien tos au may. A - lons
A - lons ent bien tos au may.
tost en cin - lir le may. Et chan - te - rons chan - cuns un vi - re -
ent bien tos au may. A - lons ent bien
A - lons ent bien tos au may. A - lons ent bien A - lons ent bien A - lons

Od navedenih tumačenja beskrajnog kanona druge vrste, Tanjejev je jedini definisao sve njegove aspekte. Otkrivena je priroda ovakve imitacije, po prvi put su aktuelizovane njene bitne karakteristike, kojima se do tada muzička teorija nije bavila. To se posebno odnosi na određenje prividnog spoja, kao skrivene prvobitne kombinacije glasova u kontekstu horizontalno-pokretnog kontrapunkta. Drugi muzički teoretičari su ove pojave nepotpuno tumačili, predlažući različite načine izrade. Uspostavljanjem veze između kanonske imitacije i pokretnog kontrapunkta, rešen je problem poimanja i komponovanja beskrajnog kanona.

1.5.2.2.3. Kanonska sekvenca prve vrste

Kod ponavljanja beskrajnog kanona, „*P*“ se može pozicionirati na novu visinu, što će dovesti do obrazovanja sekventnog kretanja. Tako će se, zapravo, obrazovati kanonska sekvenca. Njena povezanost sa beskrajnim kanonom, koji je ovde „pokrenut“ u određenom smeru i intervalu, malo je poznata; uočena je samo u ruskoj muzičkoj teoriji. Cilj je da se u daljem toku rada razmotri zastupljenost ovakve sekvence u renesansnoj muzici, sagledaju postojeća teorijska određenja ove problematike, te na osnovu toga definišu oni njeni aspekti, koji do sada nisu istraženi.

Izučavanje sekvence u kontekstu kompozitorske prakse strogog stila, gotovo da ne postoji u našoj i zapadnoj muzičko-teorijskoj literaturi. Ono se aktuelizuje samo kod baroknog kontrapunkta. U tom kontekstu je u našoj kontrapunktskoj teoriji napravljena diferencijacija između „sekvence sa ukrštenim prenošenjem modela“ i „složene sekvence“ ili „sekvence sa

dvojnim modelom“.³³⁸ Veliki značaj ovde ima harmonski tok (kod dvojnog modela, promena harmonske funkcije u trenutku vertikalnog premeštanja čak je neophodna). U oba tipa sekvence postoji vertikalno-pokretni kontrapunkt. Navedena određenja razvijena su i metodski jasnije postavljena u udžbenicima instrumentalnog kontrapunkta.³³⁹ Delimično je korigovana terminologija, te se umesto „ukrštenog prenošenja modela“, koristi naziv „sekvencsa sa unakrsnom transpozicijom glasova“.³⁴⁰

Zapadni muzički teoretičari nisu se temeljnije bavili ovom problematikom. Širi kritički osvrt takvih tumačenja izlazi iz konteksta ovog istraživanja, te će, zato, šarolikost različitih pristupa biti pokazana samo na primeru nekoliko značajnijih radova iz oblasti instrumentalnog kontrapunkta.

Tako, ima teoretičara koji ne tumače kontrapunktske aspekte sekvence,³⁴¹ ili se to samo svodi na konstatacije, npr. da se „motivski element“ tretira na način strete, bez ulaženja u dublje izučavanje mogućnosti takvog kontrapunktskog rada.³⁴² Čak se, kod upoređivanja dva međustava iz fuge, čitaocu postavlja zadatak da sam sagleda načine korišćenja tehnike dvostrukog kontrapunkta i odredi sekventne modele.³⁴³

Kod nas je problematika sekvence temeljnije izučena.³⁴⁴ Pri tom, razmotrene su veze između „obrtajnog kontrapunkta“ i imitacije. No, zanemarene su mogućnosti horizontalnog i dvostrukog premeštanja deonica.

U radovima ruskih muzičkih teoretičara, tumačenje sekvence i tehnike njenog komponovanja u strogom kontrapunktskom stilu, preneseni su u kontekst instrumentalne polifonije.³⁴⁵ Navedeni pristup u skladu je sa muzičkom praksom i evolucijom kompozicione tehnike. Naime, mnogi tipovi sekvence korišćeni u baroknoj muzici, nastali su na osnovu renesansne tradicije, samo su uklopljeni u nove stilske okvire. Pored toga, barokna epoha je u tesnoj vezi sa tradicijama strogog stila, jer su kompozitori ovog perioda prolazili školu strogog kontrapunkta: „Tu se može zapaziti koliko su gipke kontrapunktske forme. Njihovi

³³⁸ Cf. Milutin Radenković, *Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*, Umetnička akademija, Beograd, 1972, 60–64.

³³⁹ Cf. Vlastimir Peričić, op. cit.; Mirjana Živković, op. cit.

³⁴⁰ Cf. Mirjana Živković, op. cit., 72.

³⁴¹ Cf. Walter Piston, *Counterpoint*, Victor Gollancz, London, 1970.

³⁴² Cf. Kent Kennan, op. cit., 137.

³⁴³ Cf. Robert Gauldin, *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*, Waveland Press, Long Grove, 1995, 220–221.

³⁴⁴ Cf. Milutin Radenković, op. cit.

³⁴⁵ Cf. Сергей Скребков, op. cit.; Сергей Павлюченко, *Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1953; Степан Григорьев и Теодор Мюллер, op. cit.; Теодор Мюллер, op. cit.; Виктор Фраенов, *Учебник...*, op. cit.; Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga...*, Книга вторая, op. cit., itd.

principi samo potpadaju pod jedan ili drugi harmonski sistem.“³⁴⁶ Istraživanjem primene sekvence u muzici strogog stila, može se shvatiti i specifičnost ovih kontrapunktskih pojava tokom narednih epoha. Međutim, u našoj i zapadnoj muzičko-teorijskoj misli situacija je drugačija, te se postojanje sekvence u renesansnim kompozicijama potpuno zanemaruje.

U vokalnoj polifoniji veliki je značaj sekventog rada sa muzičkim materijalom: „Razvojni postupci u strogom stilu uključuju i sekvence, ponekad povezane sa naročito intenzivnim procesom melodijskog kretanja.“³⁴⁷ Ova konstatacija protivreči uobičajenim stavovima kontrapunktičara.³⁴⁸

U narednim primerima pokazane su pojedine muzičke situacije povezane sa sekventnim kretanjem. Tako, melodijski razvoj kontrapunktske deonice ostvaren je pomoću sekvence (primer 71a), ili je to realizovano u svim polifonim glasovima, uz vertikalno udvajanje (primer 71b), dok u kombinaciji sa imitacionom tehnikom, sekvenca obrazuje vrlo složenu kontrapunktsku fakturu, sa trostrukim kanonsko-sekventnim kretanjem (primer 71c):

Primer 71a

Jakob Obreht, *Missa Sub tuum praesidium* (Kyrie eleison II, t. 93–101)

The image shows a musical score for Example 71a, consisting of two systems of three staves each. The top system features a vocal line in the treble clef and two instrumental lines in the bass clef. The lyrics are: "Sed a pe - ri -", "Ky - ri - e e - le - i - son, Ky -", and "Ky - ri - e, Ky - ri - e,". The bottom system continues the vocal line and instrumental accompaniment with lyrics: "cu - lis cun - ctis", "- ri - e e - lei - son,", and "Ky - ri - e, Ky - ri - e". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

³⁴⁶ Сергей Танеев, Вариант вступления к Подвижному контрапункту строгого письма, *Музыкальная академия*, № 2, 1995, 143.

³⁴⁷ Владимир Протопопов, Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля, *Советская музыка*, № 3, 1977, 107.

³⁴⁸ Tako, npr. Vlastimir Peričić tvrdi da „renesansni polifoni stil – bar u načelu, i bar kad je reč o Palestrininom stilu duhovne muzike – nije se služio sekvencom kao načinom razvijanja melodijske linije.“ Vlastimir Peričić, op. cit., 211.

Primer 71b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Primi Toni* (*Sanctus*, t. 14–16)

Musical score for voice parts in 'Sanctus' by Palestrina. The score is in G major and 4/4 time. It features four parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: (San) - - - - - San - - - - -

Primer 71c

Žosken de Pre, *Missa Malheur me bat* (*Agnus Dei III*, t. 200–203)

Musical score for voice parts in 'Agnus Dei III' by Josquin des Prez. The score is in G major and 4/4 time. It features six parts: Superius, Altus I, Altus II, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are: do - na no - - - - - do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, bis, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, cem, do - na no - - - - - (no) - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis

Takvi primeri su česti u stvaralaštvu flamanskih kompozitora XV veka.³⁴⁹ To je posebno karakteristično za kanonsku sekvencu, gde se svako ponavljanje **P**, a potom i **R**, realizuje na novim visinskim pozicijama. Tanjejev razlikuje njene dve vrste, pri čemu su faktori koji određuju klasifikaciju isti kao kod „osnovnih oblika“ beskrajnog kanona.³⁵⁰

Dalje će biti sagledana dvoglasna kanonska sekvenca prve vrste. Ona ima dva dela, sa istom temporalnom distancom glasova. S obzirom na različiti visinski interval nastupa **P + R** (prvobitni spoj), **R + „P** (izvedeni spoj), pravi se distinkcija između njihovih imitacionih intervala.

Početni interval imitacije (između **P + R**) obeležen je slovom **m**, dok je drugi (između **R + „P**) označen sa **n**. Visinska distanca „**P + „R** odgovara početnom intervalu (**m**), odnosno

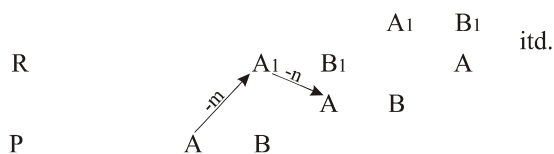
³⁴⁹ Razmatrajući muziku do vremena Palestrine, Jevdokimova ističe: „Imitaciono-sekventna tehnika toliko je specifična za strogi stil druge polovine XV veka, da se čak može zapaziti određena zakonomernost: kratki (i tipski) motivi obavezno povlače za sobom njenu pojavu.“ Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 68.

³⁵⁰ Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit.

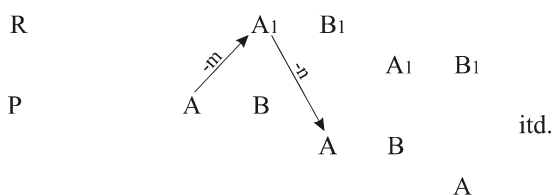
nakon transponovanja vodećeg glasa i risposta se premešta na isti interval. Smer m i n uvek je suprotan, te su, zato, ove veličine negativne.³⁵¹

U drugoj polovini kanona, dva njegova dela imaju obrnute vertikalne odnose – između njih dolazi do suprotnog vertikalnog premeštanja. U zavisnosti od redosleda nastupa glasova i smera transponovanja, sekvenca se može predstaviti sledećim shemama:

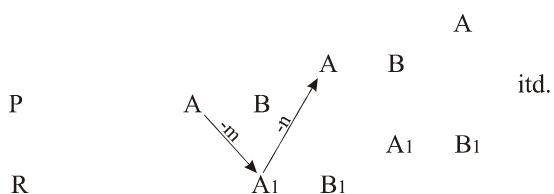
Shema 29a



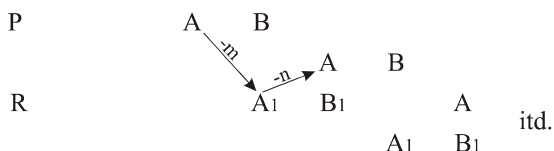
Shema 29b



Shema 29c



Shema 29d



Kanonski delovi $B + A_1$ i $A + B_1$ nalaze se u obrnutim vertikalnim relacijama, te bi prvu kombinaciju trebalo smatratiti prvobitnim, a drugu – izvedenim kontrapunktskim spojem. Za razliku od beskrajnog kanona, gde se „P pojavljuje na istoj visini, ovde se ona izlaže na drugoj visinskoj poziciji. Pokazatelj vertikalnog premeštanja izračunava se po formuli: $Jv = -m - n$.³⁵²

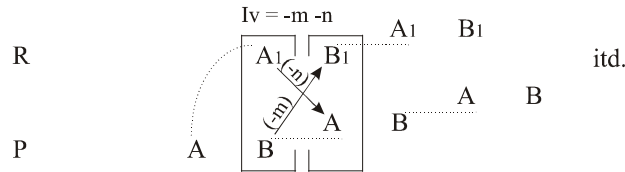
U narednoj shemi prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi su uokvireni i pokazuju obrnuti visinski raspored kanonskih delova:³⁵³

³⁵¹ Cf. Ibid., 32–33.

³⁵² Cf. Ibid., 33.

³⁵³ Cf. Idem.

Shema 30



Razlikovanje kanonske sekvence od beskrajnog kanona, manifestuje se samo po načinu ponovljenog izlaganja njihovih odeljaka: „Prethodna formula beskrajnog kanona, sa propustom koja se ponavlja na istim stupnjevima ($Jv = -2m$), samo je pojedinačni slučaj formule $Jv = -m - n$, gde je $n = m$, i zato se beskrajni kanon može smatrati pojedinačnim slučajem kanonske sekvence.“³⁵⁴

U narednom primeru je izložena terčno-silazna kanonska sekvenca prve vrste. Imitacioni intervali su sekunda ($m = -1$) i kvarta ($n = -3$), te se, na osnovu formule $Jv = -m - n$, dolazi do saznanja da je ovde sadržan dvostruki kontrapunkt u kvinti ($-1 - 3 = -4$):

Primer 72

Žosken da Pre, *Missa Maheur me bat* (*Agnus dei II*, t. 120–124)

Tanjejev daje i drugi način određenja vrednosti Jv ; levo od „ P “ uzima se interval imitacije jednak početnom intervalu, samo suprotnog smera, a dobijena nota (u narednoj shemi označena tačkom), u odnosu na „ P “ ima rastojanje identično temporalnoj distanci $P + R$. Pri tom, u odnosu na R se obrazuje sazvučje, koje je iste vrednosti kao i Jv . Ukoliko je nota, kojom nastupa P postavljena unutar tako dobijenog harmonskog intervala – vertikalno premeštanje je suprotno, dok njen položaj izvan ovog okvira pokazuje pravo premeštanje.³⁵⁵ U kontekstu prethodnog primera, druga metoda određenja Jv može se predstaviti na sledeći način:³⁵⁶

³⁵⁴ Ibid., 34.

³⁵⁵ Cf. Ibid., 38.

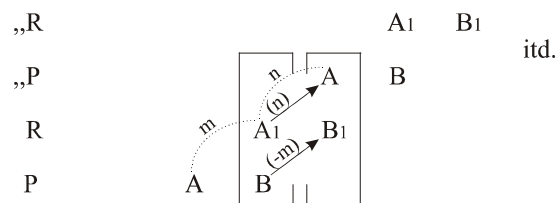
Shema 31



U muzičkoj praksi retko se pojavljuje identični smer intervala m i n . Time se lako proizvodi velika udaljenost glasova, u odnosu na prethodne položaje, kao i njihovo ukrštanje (što samo zamagljuje efekat vertikalne promene položaja deonica). Pored toga, usled brzog dostizaja velike visine, prekoračuje se ambitus datog glasa.

Kontrapunktska situacija, koja nastaje primenom istosmernih imitacionih nastupa, shematski se predstavlja na sledeći način:³⁵⁷

Shema 32



Sada je smer visinske dispozicije $P + R$, isti kao onaj između $R + P$, te je, stoga, pokret A_1 pozitivan. Formula za izračunavanje pokazatelja vertikalnog premeštanja, usklađena sa upravo navedenim osobenostima, ima sledeći vid: $Jv = -m + n$.³⁵⁸ Na osnovu mogućih načina usmerenosti imitacionih intervala, Tanjejev izvodi opštu formulu kanonske sekvence prve vrste: $Jv = -m + (\pm n)$.³⁵⁹

U renesanoj muzičkoj praksi, kod retkih primera kanonske sekvence sa istosmernom imitacijom, uglavnom je $Jv = 0$, tj. nastupi $P + R$ i $R + P$ imaju isti smer i interval imitacije. U narednom primeru, muzički materijal se imitaciono ponavlja na gornjoj sekundi ($-I + I = 0$):

Primer 73

Žosken da Pre, *Missa Maheur me bat* (*Agnus dei II*, t. 117–120)

Altus (mun) - - di, mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi - se-re -

Tenor (mun) - di, mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi - se-re - re no -

Iz prethodno definisanih imitacionih intervala i na osnovu određenja njihovog smera, do vrednosti vertikalnog pokazatelja dolazi se pomoću formule $Jv = -m + (\pm n)$. Međutim, izrada

³⁵⁶ Navedena metoda se može upotrebiti i kod beskrajnog kanona prve vrste.

³⁵⁷ Cf. Ibid., 34.

³⁵⁸ Cf. Idem.

³⁵⁹ Cf. Idem.

kanonske sekvence prve vrste može se realizovati i iz zadanog Jv , izborom prvog intervala nastupa uz izračunavanje drugog. Ako je, npr. $Jv = -11$, a početni interval imitacije je oktava ($m = -7$), drugi imitacioni interval je kvinta ($n = -4$, tj. $Jv = -7 - 4$). Na osnovu toga, može se oformiti nova formula: $n = Jv + (-m)$, tj. veličina m se pojavljuje sa suprotnim znakom. Pored toga, sličnim putem se izračunava veličina početnog imitacionog intervala, na osnovu poznatih vrednosti vertikalnog pokazatelja i drugog intervala imitacije, na osnovu formule: $m = Jv + (-n)$. Dakle, ovog puta se n uzima sa suprotnim znakom. Sve ove opservacije proizlaze iz opšte formule kanonske sekvence prve vrste.

Tanjejev je zanemario bitan aspekt ovakve kanonske imitacije – interval transponovanja, tzv. „korak sekvence“. Njegova povezanost sa ostalim kanonskim činiocima (m , n i Jv) donosi nove mogućnosti u praktičnom i analitičkom radu.

Interval sekventnog premeštanja prvi je determinisao Skrebkov.³⁶⁰ On se nadovezao na teorijski sistem Tanjejeva, ali je, s druge strane, sve kanonske parametre tretirao kao pozitivne veličine. Tako se npr. kod izračunavanja Jv , rezultat koji je pozitivan broj smatra kao pokazatelj dvostrukog kontrapunkta. Time su narušene osnovne postavke u kontekstu visinskog premeštanja.

Ruski muzički teoretičari imaju dva pristupa kod tumačenja kanonske sekvence: jedni se pridržavaju teorije Tanjejeva,³⁶¹ drugi koriste rezultate teorijskih uopštavanja Skrebkova.³⁶² Međutim, do sada nije bilo tendencija njihovog objedinjavanja. Tokom daljeg rada, biće kritički sagledana različita poimanja problematike kanonske sekvence prve vrste, uz neophodne korekcije, zarad usklađivanja sa postulatima teorije Tanjejeva.

Skrebkov izvodi osnovne sekventne parametre pomoću formula, sa oznakama preuzetim iz teorije Tanjejeva. Razlika je u formi njihovog predstavljanja – one se sada pišu velikim slovima.³⁶³ Pojavljuje se problem već prilikom izvođenja opšte formule kanonske sekvence prve vrste: $Jv = M + N$.³⁶⁴ Zapravo, ovde je relativizovan smer intervala imitacije.

Interval ili korak sekventnog pomeranja označen je slovom Z .³⁶⁵ Drugi imitacioni interval (N), jednak je zbiru početnog intervala imitacije (M) i koraka sekvence (Z), što se predstavlja formulom: $N = M + Z$. Na osnovu toga, formula za izračunavanje vertikalnog

³⁶⁰ Cf. Сергей Скребков, op. cit.

³⁶¹ Cf. Сергей Павлюченко, *Практическое руководство...*, op. cit.; Степан Григорьев и Теодор Мюллер, op. cit.; Виктор Фраенов, op. cit.

³⁶² Cf. Теодор Мюллер, op. cit.; Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga...*, часть I, op. cit.

³⁶³ U ovom radu sve formule Srebkova biće prezentovane u njihovom originalnom vidu.

³⁶⁴ Cf. Сергей Скребков, op. cit, 75–76.

³⁶⁵ Cf. Ibid., 73.

pokazatelja može imati i sledeći vid: $Jv = M + N = M + (M + Z)$.³⁶⁶ Time je omogućen nov način izrade sekvence, izborom prvog imitacionog intervala (M) i sekventnog koraka (Z). Na osnovu toga, korišćenjem formule izračunava se vrednost vertikalnog pokazatelja (to je ovde pozitivna veličina, koja pokazuje dvostruki kontrapunkt, što dovodi do kolizije sa ustanovljenim poimanjem vertikalno-pokretnog kontrapunkta).

Navedena formula ne pokazuje smer intervala imitacije. Zato se mogu pojaviti problemi, posebno kada su M i N istog smera (po tumačenju Tanjejeva, oni u takvim situacijama imaju različite znakove). U tom kontekstu, na osnovu formule Skrebkova dobio bi se netačan rezultat.

Kako bi se rešio ovaj problem, za korak sekvence uvodi se suprotan znak: - (minus). Takva neophodnost obrazložena je na sledeći način: „Ova formula je pravilna samo za slučaj kada se korak sekvence ostvaruje u smeru koji je suprotan pomeranju samog kanona [tj. intervala M , prim. Z. B.] (...) Ako se oba ova pravca podudaraju, u navedenoj formuli trebalo bi veličinu Z uzeti sa suprotnim znakom, tj. formula će dobiti sledeći vid: $Iv = M + N = M + (M - Z)$.“³⁶⁷ S obzirom na povezanost Z sa veličinom N ($M - Z$), opet se zapaža suprotan pristup u odnosu na Tanjejeva: kod istosmernih imitacionih intervala N bi trebalo da je pozitivan, dok će kod Skrebkova, kada je korak sekvence veći od početnog intervala imitacije, drugi imitacioni interval biti negativna veličina. Opšta formula kanonske sekvence prve vrste, koja sadrži pozitivne kanonske parametre, dovela je do navedenih odstupanja, jer se ona koristi kao osnova daljih operacija.

Skrebkov predočava još jednu zavisnost sekventnog koraka: $Z = M - N$ (korak sekvence jednak je razlici početnog i drugog imitacionog intervala).³⁶⁸ No, usled izostanka određenja smera kretanja, opet se pojavljuje problem: kod izračunavanja rezultat je validan samo ukoliko je M veće od N . U suprotnom, pojaviće se negativan broj, što može biti u koliziji sa stanovištem da je korak sekvence negativan kada je istog smera kao i interval imitacije.³⁶⁹

Ukoliko se poslednja formula primeni na ranije navedeni primer 72 ($M = 1, N = 3$), na osnovu formule $Z = M - N$ dobija se sledeći rezultat: $1 - 3 = -2$. On bi bio tačan samo ukoliko bi smer transpozicije bio uzlazan, s obzirom na to da je u ovom primeru i M takvog usmerenja. Međutim, Z je silaznog smera.

³⁶⁶ Cf. Ibid., 76.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ Cf. Ibid., 77.

³⁶⁹ Cf. Ibid., 76.

Pored toga, dolazi se i do netačnog rezultata kada M i N imaju istu vrednost, jer se korišćenjem ove formule dobija rezultat koji pokazuje beskrajni kanon, a ne kanonsku sekvencu. Tako, u primeru 73 imitacioni intervali su sekunde, a izračunavanjem veličine Z u razlici se dobija nula, tj. prima ($I - I = 0$), dok je, zapravo, sekventni korak terca (2).

Skrebkov tumači i mogućnost prethodnog određenja sekventnog koraka i vertikalnog pokazatelja, pri čemu nepoznata ostaje veličina imitacionog intervala (M). Bez izlaganja formule ističe se samo sledeća neophodnost: kada je Z paran broj, uvek se bira parna varijanta Jv i obrnuto – kada je on neparna vrednost, takav će biti i Jv (npr. sekventni korak je 2, usled potrebe primene dvostrukog kontrapunkta u oktavi, umesto $Jv = 7$ uzima se njegova druga oktavna varijanta, tj. parni broj: $Jv = 14$; kod obrnute situacije, npr. kada je sekventni korak 1, umesto $Jv = 14$ bira se $Jv = 7$).³⁷⁰

Način izračunavanja intervala imitacije na osnovu ostalih poznatih kanonskih parametara navodi Mjuler.³⁷¹ Oslanjajući se na tumačenja kanonske sekvence Skrebkova, pri čemu se na isti način određuju pozitivna ili negativna vrednost sekventnog koraka, izlaže se još i drugačija formula vertikalnog pokazatelja: $Jv = 2m \pm z$.³⁷² Izvođenje $2m$ iz poznatih vrednosti Jv i z , obavlja se tako što se menja znak parametru z (ostale veličine su uvek pozitivne). Međutim, ovde se ne izlaže formula kojom bi se to jasnije predstavilo, već se samo takav postupak tumači na osnovu zamišljenog primera i brojeva.³⁷³ Takva formula imala bi sledeći vid: $2m = Jv + (-z)$. Ista situacija zapaža se i kod izračunavanja veličine z , gde se indirektno dolazi do formule: $z = Jv - 2m$ (ne bi trebalo gubiti iz vida bitnu činjenicu: vertikalni pokazatelj je uvek pozitivan, pri čemu se sada $2m$ uzima sa obrnutim znakom).³⁷⁴

Ovde je potpuno zanemaren činilac n ; on ne figurira kao faktor kanonske imitacije, verovatno zato jer je unapred određen sekventnim korakom. Kod Tanjejeva je to obrnuto: ne razmatra se z , pošto je unapred determinisan veličinom n .

Tumačenje kanonske sekvence Skrebkova i Mjulera, osim nedostataka kod određenja osnovnih aspekata pojedinih kanonskih parametara, korišćenjem predloženih formula ponekad dovodi i do netačnog rezultata. Zato će biti sprovedeno njegovo usklađivanje sa teorijom Tanjejeva. Pri tom, opšta formula kanonske sekvence prve vrste – $Jv = -m + (\pm n)$ – poslužiće kao osnova rada.

³⁷⁰ Cf. Ibid., 77.

³⁷¹ Cf. Теодор Мюллер, op. cit., 99–100.

³⁷² Cf. Ibid., 99. Mjuler, za razliku od Skrebkova, koristi formu prezentovanja formula koja je svojstvena Tanjejevu.

³⁷³ Cf. Ibid., 99–100.

³⁷⁴ Cf. Ibid., 100.

Zavisnost veličina m i n od ostalih imitacionih parametara, podrazumeva prethodno definisanje uslova u kojima z može biti pozitivan ili negativan broj. Kod Tanjejeva je $\pm n$ sagledan u odnosu na m . S obzirom na to da je z uslovljen drugim imitacionim intervalom (n), ovde se može istim načinom uspostaviti veza između z i m . Na osnovu toga, korak sekvence je negativan ukoliko je suprotnog smera u odnosu na početni imitacioni interval, i obrnuto, pozitivan je kada se njihovi smerovi poklapaju. To se, bez obzira na redosled nastupa glasova, može pokazati pomoću formula. Smer imitacije i koraka sekvence predstavljen je strelicama:³⁷⁵ $m\uparrow + z\downarrow = -z$; $m\uparrow + z\uparrow = +z$; $m\downarrow + z\uparrow = -z$; $m\downarrow + z\downarrow = +z$.

Uslovljenost veličine m od z i n , kao i n od z i m , može se izvesti na osnovu sledećih formula: $m = n + (-z)$; $n = -m + (\pm z)$. U prvoj formuli, uočava se algebarska suma n pozitivnog ili negativnog usmerenja i veličine z , koja se sada uzima sa suprotnim znakom. Primenjena na primer 72, ona daje ispravan rezultat: $-3 + 2 = -1$. Kod druge formule, rezultat proizvode negativni m i pozitivni ili negativni z , što u kontekstu istog primera donosi pravilno određenje drugog imitacionog intervala: $-1 - 2 = -3$. Ova formula, upotrebljana za primer 73, daje pozitivan broj: $-1 + 2 = 1$. Drugi interval imitacije je ovde istog smera kao i prvi, te je ovakav rezultat u skladu sa ranijim određenjem Tanjejeva.

Sada se opšta formula kanonske sekvence prve vrste može izraziti i na sledeći način: $Jv = -m + (-m \pm z)$. Njenim redukovanjem, dobiće se sledeći zapis: $Jv = -2m + (\pm z)$. Ona je slična Mjulerovoj formuli, pri čemu je sada jasno kako se došlo do veličine $2m$. Za ranije navedeni primer 72, rezultat pokazuje dvostruki kontrapunkt u kvinti ($-2 - 2 = -4$), dok se u primeru 73, zapaža izostanak vertikalnog premeštanja ($-2 + 2 = 0$). Ovde je, za razliku od formula Tanjejeva, vrednost koraka sekvence činilac određenja Jv . No, Jv se može dobiti i na osnovu drugog imitacionog intervala i sekventnog koraka sa obrnutim znakom, po formuli: $Jv = 2n + (-z)$.

Određenje zavisnosti z od oba imitaciona intervala, realizuje se korišćenjem formule: $z = n + (-m)$. U ovom slučaju m se uzima sa suprotnim znakom (za primer 72 dobija se rezultat: $-3 + 1 = -2$, dok se za primer 73, bez obzira na pozitivnu vrednost n , pojavljuje ispravan zbir: $1 + 1 = 2$). Pored toga, z je povezan sa m i Jv , što se može predstaviti u vidu formule: $z = Jv + 2m$, gde je dvostruka vrednost prvog imitacionog intervala uzeta sa suprotnim znakom. S druge strane, n i Jv determinišu z , pri čemu se, kod njegovog izračunavanja, sada n mora dvostruko povećati uz promenu znaka vertikalnog pokazatelja: $z = 2n + (-Jv)$.

³⁷⁵ Tanjejev koristi strelice kako bi predstavio imitacionu usmerenost deonica, te je ovakav pristup ovde samo proširen na još jedan kanonski parametar. Cf. Сергей Танеев, op. cit., 10.

Izračunavanje imitacionih intervala pomoću parametara Jv i z , realizuje se pomoću formula: $m = Jv + (-z) : 2$ (sekventni korak uzima se sa suprotnim znakom), $n = Jv + (\pm z) : 2$.³⁷⁶ Sada je jasno zašto Skrebkov navodi neophodnost da parametri Jv i z budu parne ili neparne vrednosti.³⁷⁷ Naime, uočava se da je imitacioni interval kanonske sekvence prve vrste jednak polovini sume vertikalnog pokazatelja i sekventnog koraka. Pri tom, oni bi trebalo u zbiru da daju paran broj (deljiv sa 2, osim u slučaju $Jv = 0$, o čemu je već bilo reči).

Ostaje još da se odredi zavisnost između redosleda nastupa glasova, intervala imitacije i smera koraka sekvence. Kada P nastupa u nižem glasu, ukoliko je m veći od n sekvenca je uzlazna, dok se u slučaju da je m manji od n , obrazuje silazna sekvenca ($P_R: m > n = z\uparrow; m < n = z\downarrow$); kod nastupa P u višem glasu, navedene relacije su obrnute ($P_R: m > n = z\downarrow; m < n = z\uparrow$).

U narednoj tabeli sistematizovane su formule koje pokazuju uslovljenost parametara m , n , Jv i z kod kanonske sekvence prve vrste:

Tabela 7

Sistematizacija formula za izračunavanje kanonsko-sekventnih parametara

$m =$	$n =$	$Jv =$	$z =$
$Jv + (-n)$	$Jv + m$	$-m + (\pm n)$	$n + (-m)$
$Jv + (-z) : 2$	$Jv + (\pm z) : 2$	$-2m + (\pm z)$	$Jv + 2m$
$n + (-z)$	$-m + (\pm z)$	$2n + (-z)$	$2n + (-Jv)$

Ovde se uočavaju različite mogućnosti kod praktičnog i analitičkog rada. Naime, bilo koju nepoznatu vrednost kanonskog parametra moguće je izračunati na osnovu unapred poznate dve veličine.

Tokom razmatranja beskrajnog kanona, izložen je način izrade svojevrstne „osnovne konstrukcije“, čime je izbegnuta potreba korišćenja pravila Jv . To se može upotrebiti i za izradu kanonske sekvence, uz primenu dodatnih postupaka, kojima se sprečava doslovno ponavljanje. Navedeni kontrapunktski rad definisala je Simakova.³⁷⁸ Priprema melodijskog sadržaja kanonske sekvence povezana je i sa tumačenjem Skrebkova, te će, zato, tokom daljeg razmatranja, na određenim mestima biti vršene neophodne korekcije, kako bi se poimanje uslovljenosti kanonsko-sekventnih parametara uskladilo sa teorijom Tanjejeva.

³⁷⁶ Kada se u rezultatu dobije decimalni zapis, koji može nastati usled navedenog deljenja (ako je $Jv = 0$), uzima se samo broj do zareza, dok se ostatak izostavlja.

³⁷⁷ Cf. Сергей Скребков, op. cit., 77.

³⁷⁸ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 347–348.

Pomoću tri linijska sistema vrši se postavka muzičkog materijala sekvence; u jednom od okvirnih glasova izrađuje se deo **A**, koji se potom prepisuje u drugi okvirni glas na nultoj vremenskoj distanci (imitacija simultanog vida). Uzima se širi interval, kako bi se u srednjem glasu, bez ukrštanja, oformio drugi deo kanona (**B**). On bi, u odvojenim spojevima, trebalo da obrazuje pravilan kontrapunkt prema susednim deonicama. Razmak između okvirnih glasova odgovara vrednosti **Jv**.

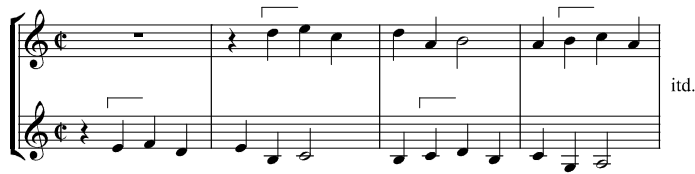
Simakova ističe da veličinu **Jv** čini zbir **m** i **n**, dakle, onako kako je to definisao Skrebkov. Ispravnije bi bilo tumačiti da je, zapravo, vertikalni pokazatelj sastavljen od negativnog **m** i pozitivne ili negativne vrednosti **n**, tj. $Jv = -m + (\pm n)$. S obzirom na to da se ovde gradi sekvenca, obe ove veličine trebalo bi da budu različite. Zato se interval između okvirnih glasova rastavlja na dva nejednaka dela. Njihova razlika, prema tumačenju Simakove, daje korak sekvence (**z**). Ovakav zaključak opet je pod uticajem tumačenja Skrebkova. Na osnovu prethodno navedene tabele, korak sekvence će, zapravo, činiti **n** kao pozitivna ili negativna veličina i **m** suprotnog znaka, tj. $z = n + (-m)$.

Nakon postavke osnovnih parametara, određuje se redosled nastupa glasova i smer sekvence, a na osnovu **m** i **n**. O tome je već bilo reči tokom prethodnog izlaganja. Na bazi tako pripremljenog muzičkog materijala, sa poznatim svim kanonskim činionicima, formira se sekventno kretanje.

Ovim određenjem dolazi se do bitnog zaključka: svaki beskrajni kanon prve vrste ima potencijal preobražaja u kanonsku sekvencu. Ovo se može proveriti pomoću ranije navedenog primera iz Palestrinine mise (primer 62).

Izrada njegove „osnovne konstrukcije“, prema metodi Simakove, već je učinjena u primerima 63a i 63b. Tu je interval između okvirnih glasova jednak pokazatelju dvostrukog kontrapunkta (**-14**). Ovaj broj može biti podeljen na razne nejednake delove: **-10** i **-4**, **-5** i **-9**, **-8** i **-6** itd. Time se, zapravo, dobijaju imitacioni intervali **m** i **n**. Pod pretpostavkom da je npr. potrebno napisati silaznu sekvencu sa malim intervalom transpozicije, tada će i **z** biti neki manji broj. On je negativnog znaka, ukoliko **P** nastupa u donjem glasu, ili je pozitivan, kada je **P** viši glas. Ako se uzme poslednji od prethodno navedenih brojevanih odnosa (**-8** i **-6**), uz potrebu pojave **P** u nižoj deonici, drugi broj bi trebalo upotrebiti kao početni interval (tako će se dobiti negativan **z**, tj. silazna sekvenca). Na osnovu formule $z = n + (-m)$ izračunavanjem se dolazi do rezultata, koji pokazuje da je sekventni korak silazna terca (**-8 + 6 = -2**). Nakon navedenog izračunavanja, ostaje samo da se po dobijenim kanonsko-sekventnim parametrima pozicionira muzički materijal iz „osnovne konstrukcije“:

Primer 74



Simakova uočava specifičan tretman kanonskog dela **B**, koji se prepisuje bez izmena njegove visinske pozicije; nakon toga, prenosi se na odabrani interval imitacije.³⁷⁹ No, primer pokazuje da postoji neophodnost transponovanja i ovog kanonskog segmenta: kod njegovog prvog nastupa, on se pozicionira na takvu visinu, koja će sa A_I dovesti do obrazovanja istih harmonskih intervala, kao i unutar prethodno izgrađenog kontrapunktskog modela. U kontekstu navedenog primera, takva visinska distanca determinisana je odnosom srednjeg i najvišeg glasa „osnovne konstrukcije“ (kada bi **P** bio viši glas, visinska relacija delova $A_I + B$ odgovarala bi distanci njene srednje i najniže deonice).

Kod preobražaja beskrajnog kanona u kanonsku sekvencu, promenljivost visinskog položaja dela **B** ne mora se određivati navedenim upoređivanjem, jer bi to uslovalo potrebu postavke „osnovne konstrukcije“, već se do njega može doći matematičkim putem.

Naime, visinska razlika početnog spoja delova beskrajnog kanona, u odnosu na njihov prvi dvoglasni nastup u sekvenci, pokazuje i interval na koji je potrebno izvršiti transpoziciju. On se može označiti slovom *t* (lat. *transpositio*). Interval imitacije beskrajnog kanona ($-2m : 2$) biće obeležen sa m_1 , dok će onaj u kanonskoj sekvenci imati oznaku m_2 . Transponovanje se određuje na osnovu formule: $t = -m_1 + m_2$. Dakle, pojavljuje se algebarska suma prvih imitacionih intervala oba kanonska stava, pri čemu se drugi interval uzima sa suprotnim znakom. Kao rezultat, dobiće se brojevana vrednost intervala pomeranja delova sekvence kod prvog simultanog nastupa, u odnosu na isto mesto u beskrajnom kanonu. Takav broj biće negativan, ukoliko je suprotan usmerenosti m_2 , ili pozitivan – kada se njihovi pravci poklapaju. U kontekstu prethodnog primera, dobija se sledeći rezultat: $-7 + 6 = -1$ (sekunda naniže). Dalje transponovanje odeljaka sekvence, ne vrši se u odnosu na beskrajni kanon, već se to obavlja u skladu sa odabranim kanonsko-sekventnim veličinama: m , n i z .

Preklapanjem početnog spoja delova $A_I + B$ u nesekventnom i sekventnom kanonskom toku, dobija se razlika u njihovom zvučanju. Drugim rečima, paralelna sazvučja, koja se pri tom obrazuju, odgovaraju intervalu transponovanja (*t*). U narednom primeru, tonovi beskrajnog kanona pokazani su sitnijim notama sa vratovima postavljenim naviše, dok su oni koji pripadaju sekvenci dati u obrnutom smeru:

³⁷⁹ Cf. Ibid., 348.

Primer 75



Iz beskrajnog kanona prve vrste moguće je dobiti kanonsku sekvencu. S druge strane, izvodljive su i obrnute operacije, odnosno kanonska sekvenca koja ima paran Jv može biti transformisana u beskrajni kanon. Tada se deljenjem Jv sa 2 izvode $-m$ i $-n$ (tj. $-2m$), nakon čega sledi pozicioniranje muzičkog materijala.

U tom kontekstu primer 72 ima $Jv = -4$, iz čega se dobija $2m = -2$. Dakle, takav beskrajni kanon, izveden iz sekvence, imaće modifikovan interval imitacije. Pri tom, deo B se transponuje u odnosu na sekvencu. To je identično imitacionom intervalu beskrajnog kanona, samo suprotnog znaka ($t = I$). Dakle, interval imitacije determiniše i transponovanje:

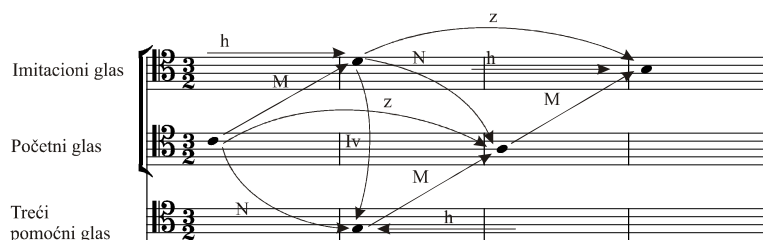
Primer 76



Prethodno navedeni primeri nisu iznova napisani; iako sadrže prvobitne i izvedene kombinacije glasova, one su proistekle iz već postojećeg kanonskog stava, te se mogu tretirati kao svojevrsni izvedeni spojevi „višeg reda“.

Izrada kanonske sekvence prve vrste, može se realizovati i pomoću „metode tri reda“.³⁸⁰ Kao i kod beskrajnog kanona, prethodno se priprema shema, sa inicijalnom postavkom svih kanonsko-sekventnih parametara. U trenutku nastupa „imitacionog glasa“, „treći pomoćni glas“ ima deo A , ali na visini koja, u odnosu na „početni glas“, odgovara intervalu N . Nakon toga se, bez korišćenja pravila dvostrukog kontrapunkta, izrađuje deo B , koji prema ostalim deonicama, u odvojenim spojevima obrazuje pravilan kontrapunkt. U kontekstu primera 72, takva shema imala bi sledeći vid:

Shema 33



³⁸⁰ Cf. Сергей Скребков, op. cit., 74–75.

Kao ishodište komponovanja kanonske sekvence može poslužiti i harmonska komponenta; prvo se postavljaju početni tonovi delova *A*₁ i *B* u simultanom zvučanju, nakon čega se realizuje njihovo figuriranje. Drugim rečima, ovde se formira model budućih kontrapunktskih odnosa, zasnovan na primeni tehnike „nota prema noti“.³⁸¹

Harmonski kostur sekvence baziran je na zvučanju dve stabilne nesavršene konsonance datog *J_v*, u koje se ulazi suprotnim kretanjem. Ako bi npr. u toj funkciji bili odabrani intervali terce (2) i sekste (5), lako se određuje i vertikalni pokazatelj ($n - m = J_v$; $-5 - 2 = -7$).³⁸² Drugim rečima, početni harmonski interval je u datom kontekstu prvobitni spoj, a drugi – izvedeni. Smer većeg melodijskog pokreta između osnovnih sazvučja, određuje usmerenost celokupnog sekventnog niza. Ovakav model budućeg imitacionog stava naziva se „pomoćna shema“, tretira se još i kao „redukovana kanonska sekvenca“.³⁸³

Shema 34

Redukovana kanonska sekvenca

The diagram shows two musical staves. The upper staff has notes with intervals labeled +2, -1, +2, -1, +2, itd. The lower staff has notes with intervals labeled +1, -2, +1, -2, +1, itd. This illustrates the alternating intervallic structure of the reduced canon sequence.

Dva horizontalno susedna broja, kojima su obeleženi melodijski intervali glasova, nalaze se u specifičnim odnosima – pravilno se smenjuju pozitivan i negativan melodijski interval (uzlazno kretanje u gornjem glasu obeleženo je znakom plus, dok je silazni pokret označen minusom; kod donjeg glasa to je obrnuto). Njihova algebarska suma jednaka je veličini sekventnog koraka. U prethodnoj shemi viši glas proizvodi pozitivnu vrednost (jer je gornji, a sekvenca je uzlazna), dok niža deonica donosi negativni broj (kao donja, sekventno se kreće naviše).

Nakon postavke sheme, dovoljno je figurirati tonove prvog sazvučja, uz primenu pravila datog *J_v*; tako dobijeni dvoglas se suprotno premešta na visinsku poziciju, unapred određenu drugim harmonskim intervalom. Zahvaljujući postavljenim orijentirima u vidu sazvučja, ovde se tečno nadovezuju sekventne karike, bez uočljivih „šavova“:

Primer 77

The diagram shows two musical staves in 3/4 time. The upper staff has notes with intervals labeled +2, -1, +2, -1, +2, itd. The lower staff has notes with intervals labeled +1, -2, +1, -2, +1, itd. This illustrates the alternating intervallic structure of the reduced canon sequence.

³⁸¹ Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 124–125.

³⁸² Druga formula vertikalnog pokazatelja, sa harmonskim intervalima kao determinantama *J_v*.

³⁸³ Ibid., 125.

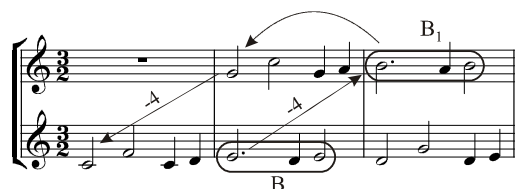
Slična metoda komponovanja, samo primenjena u drugačijem kontekstu – za izradu modela sekventnog međustava, koristi se u instrumentalnom kontrapunktu.³⁸⁴ Pored toga, formiranje kanonske sekvence iz harmonskog fundamenta razradio je Skrebkov u naučnom radu *Teorija imitacione polifonije*; to je u funkciji pojednostavljenja komponovanja kanonski koncipiranog sekventnog toka, sastavljenog od većeg broja glasova.³⁸⁵

Beskrajni kanon sa ponavljanjem na istoj visini Tanjejev tretira kao pojedinačni slučaj kanonske sekvence. To dovodi do zaključka da se pomoćna shema može upotrebiti i za izradu beskrajnog kanona prve vrste. Potrebno je samo oformiti dva sazvučja, čiji zbir u sumi daje paran broj ($J\nu$), nakon čega se sprovodi figuriranje.³⁸⁶

Zbog uvođenja harmonske komponente, kao rukovodećeg faktora komponovanja kanonske sekvence prve vrste, odmah se pojavljuje simultani spoj delova $A_I + B$, te nedostaje jednoglasno započinjanje odeljka A . Ukoliko postoji potreba takvog njegovog izlaganja, uzima se imitacioni interval suprotnog smera onog glasa koji će imati drugi deo kanona (B), te se levo u odnosu na odeljak A_I , pozicionira njegov muzički materijal.

U kontekstu primera 77, ako je potrebno da jednoglasno nastupi donji glas, deo A_I je već postavljen u gornjem glasu. Uzima se interval imitacije dela B (uzlazna kvinta), te se, na osnovu toga, od gornjeg glasa dopisuje deo A , onako kako je to već navedeno (isti interval suprotnog smera):

Primer 78



Kod ove metode komponovanja funkciju dela A i B mogu imati oba glasa sekvence. To je slobodno i zavisi od izbora reperkusije glasova.

Komponovanje beskrajnog kanona metodom pomoćne sheme i određenje visinske pozicije jednoglasnog nastupa dela A isto je kao i kod kanonske sekvence. To se sada može ostvariti korišćenjem imitacionih intervala oba glasa, s obzirom na to da su oni isti. Imenovanje kanonskih delova i ovde zavisi od izbora reperkusije glasova.

Transformacija beskrajnog kanona u kanonsku sekvencu i obrnuto, omogućava njihovo naizmenično izlaganje u istoj kompoziciji:

³⁸⁴ Cf. Mirjana Živković, op. cit., 78.

³⁸⁵ Cf. Сергей Скребков, *Теория имитационной...*, op. cit.

³⁸⁶ U slučaju da je u sumi neparna cifra, to će dovesti do obrazovanja sekvence.

Primer 79

Jakob Obreht, *Missa Salve diva parens (Qui cum Patre et Filio, Et unam sanctam,* t. 42–56)

The image shows a musical score for two Alto voices. The first system consists of two staves. The top staff has the lyrics: "cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - si -". The bottom staff has the lyrics: "(thro) - - - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle -". The second system also consists of two staves. The top staff has the lyrics: "am et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - si - am, Ec - cle - si - am." The bottom staff has the lyrics: "- si - am et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - - si - am." The music is written in a treble clef with a common time signature (C). The lyrics are in Latin and describe the Holy Spirit and the Church.

U primeru je na početku izložen beskrajni kanon na primi ($Jv = 0$); nakon šest taktova promenjen je drugi imitacioni interval ($n = -4$), te je, potom, iznova uzeta prvobitna veličina m . To je, nakon uzlaznog vertikalnog premeštanja oba glasa, karakterističnog za kanonsku sekvencu, dovelo do ponovnog uspostavljanja beskrajnog kanona, pozicioniranog na drugu visinu.

Kod izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja (beskrajnog kanona), svakako su korišćena i pravila $Jv = -4$. Do ovakvog zaključka dolazi se pomoću jedne od tri prethodno navedene formule za izračunavanje vertikalnog pokazatelja. Izvedeni kontrapunktski spoj pojavljuje se samo jednom, u sedmom i osmom taktu. U navedenom primeru, korak sekvence ima istu vrednost kao i Jv . To se, takođe, može razumeti na osnovu ranije navedene tabelarne sistematizacije formula za izračunavanje kanonsko-sekventnih parametara; npr. na osnovu matematičkog izraza $z = 2n + (-Jv)$, dobija se sledeći rezultat: $-8 + 4 = -4$.

Korišćenjem pravila složenog pokazatelja vertikalnog premeštanja, omogućena je višestruka promena visinskih odnosa obe kanonske deonice. Pojaviće se veći broj izvedenih kontrapunktskih spojeva, uz promenu ne samo veličine, već i usmerenosti sekventnog koraka.

Tanjejev zapaža da „u kanonskim sekvencama prvobitni spojevi, koji imaju nekoliko JJv , skoro uvek dozvoljavaju primenu tih JJv i na taj način donose mogućnost dobijanja novih sekvenci na istu temu“.³⁸⁷ Dakle, ova karakteristika tretirana je samo kao potencijalna mogućnost određenog sekventnog lanca. Time se postiže izrada nove sekvence na osnovu stare. U tom svetlu trebalo bi razumeti i konstataciju, da se broj mogućih kombinacija značajno povećava, ako se iz prve sekvence R postavi na mesto P .³⁸⁸

³⁸⁷ Сергей Танеев, op. cit., 40.

³⁸⁸ Cf. Ibid., 42.

Dakle, promenom intervala vertikalnog premeštanja deonica, po Tanjejevu se pojavljuje mogućnost stvaranja novog kanonsko-sekventnog toka. Međutim, nije istražena mogućnost takvog kontrapunktskog rada između karika u jednom kanonsko-sekventnom lancu.

Naizmenično menjanje visinskih pozicija glasova, uticalo bi na usmerenost i brojčanu vrednost sekventnog koraka. Međutim, u istraživanju kanonske sekvence, Tanjejev je zanemario interval pomeranja (z), kako kod analize, tako i u formulama. Uvođenjem ovog sekventno-kanonskog činioca, otvara se mogućnost njegove modifikacije između karika, što stvara više različitih izvedenih kontrapunktskih spojeva.

Takva kanonska sekvenca imaće promenljive sve parametre (m , n , z , Jv). Kod izrade prvobitnog spoja, potrebno je koristiti pravila složenog pokazatelja vertikalnog premeštanja. U narednom primeru postoje $Jv = -6, -4, +3$, pri čemu se pojavljuje svojevrsni složeni korak sekvence, različite vrednosti i usmerenosti za svaki kanonski glas:

Primer 80

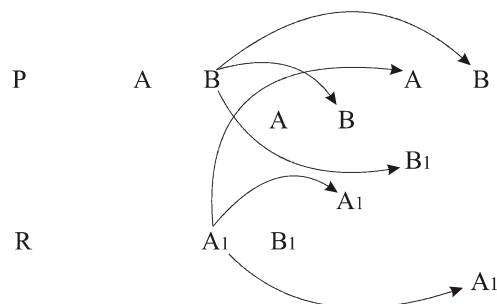
Orlando di Laso, *Intelectum tibi dabo* (motet, t. 20–25)

The image shows a musical score for Soprano and Alto parts. The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are: "o - cu-los me - os, o - cu-los me - os, o - cu-los me -". The Alto part is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "(per) - te o - cu-los me - os, o - cu-los me - os, o - cu-los".

Za razliku od prethodnih slučajeva, ovde se izvedeni spojevi manifestuju kod svake kombinacije delova **A** i **B**:

Shema 35

Naizmenična promena visinskih pozicija kanonskih delova



Kod komponovanja ili analize, podrazumeva se predhodno određenje intervala m i n za oba kanonska dela (**A** i **B**). Osim intervala premeštanja prvog izvedenog spoja ($Jv = -m - n$), za naredne kombinacije kanonskih odeljaka vertikalni pokreti se posmatraju u odnosu na prvi simultani nastup **A** + **B**, tj. prvobitni spoj. Algebarska suma *verticalisa* oba dela, za svaki

izvedeni spoj, daje i vrednost vertikalnog pokazatelja. Za prethodni primer, shema koja bi mogla poslužiti kao osnova komponovanja, imala bi sledeći vid:

Shema 36

Izvođenje vrednosti vertikalnog pokazatelja

	m	n	m	n	m
A	-4	-2	-2	-4	+3
B	-4	-2	-2	0	
Jv	-6	-4	-6	+3	

Različite su mogućnosti komponovanja i analitičkog sagledavanja kanonske sekvence prve vrste. Na osnovu unapred odabranih imitacionih intervala m i n , pomoću formule Tanjejeva jednostavno se određuje vrednost Jv , neophodna kod postavke prvobitnog spoja. Šire mogućnosti ostvaruju se uvođenjem još jednog kanonskog činioaca – veličine i smera sekventnog koraka (z). Pri tom, značajna je tabela za izračunavanje nepoznatog kanonsko-sekventnog parametra, koji se dobija pomoću bilo koje dve preostale poznate kanonske determinante. Zbog unapred definisanih visinskih položaja deonica i potonjeg figuriranja glasova, postavkom „pomoćne sheme“ postiže se celovitost sekventnog lanca, bez uočljivih „šavova“. S druge strane, kanonska sekvenca može biti izrađena bez pravila dvostrukog kontrapunkta, pomoću „osnovne konstrukcije“ ili „metode tri reda“. Uočen je potencijal transformacije beskrajnog kanona u kanonsku sekvencu i obrnuto. Moguće je još promeniti smer i interval transpozicije glasova istog sekventnog lanca.

Uočena veza sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom veoma je bitna; njegovo poznavanje omogućava i razumevanje prirode kanonske sekvence. To je od primarne važnosti kod izrade ili analize ovakvih primera.

1.5.2.2.4. Kanonska sekvenca druge vrste

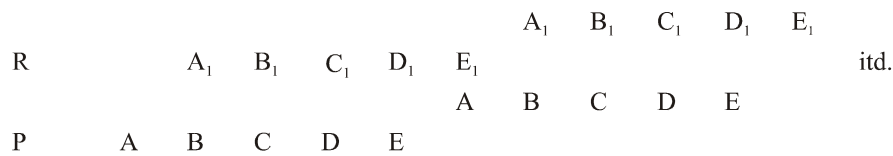
Različita temporalna distanca imitacionih deonica, uz ponavljanje proposte na drugoj tonskoj visini, osnovne su karakteristike kanonske sekvence druge vrste ($P + R \neq R + „P$). Promene vertikalnih i horizontalnih položaja glasova uslovljavaju pojavu dvostruko-pokretnog kontrapunkta. Izlaganje „ P na drugoj visinskoj poziciji, razlikuje ovu kanonsku sekvencu od beskrajnog kanona druge vrste, kojeg, inače, Tanjejev i ovde tretira kao njen pojedinačni slučaj, jer „u brojne mogućnosti premeštanja proposte ulazi i premeštanje na interval jednak nuli, tj. na primu.“³⁸⁹ Ovakve sekvence biće predmet daljeg istraživanja. Prvo će biti

³⁸⁹ Ibid., 52.

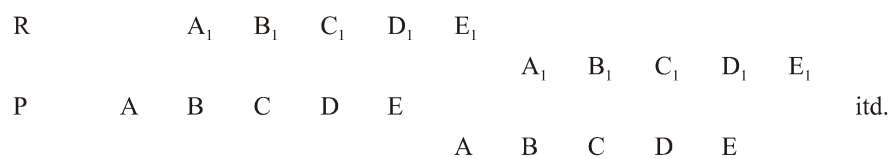
razmotrena određenja Tanjejeva, uz potonje sagledavanje drugih mogućnosti kontrapunktskog kombinovanja, koje još uvek nisu potpuno izučene i teorijski postavljene.

Osnovne specifičnosti kanonske sekvence druge vrste, čija proposta ima pet delova, mogu se uočiti u sledećim shemama. One se razlikuju po redosledu nastupa glasova i smeru sekventnog koraka:

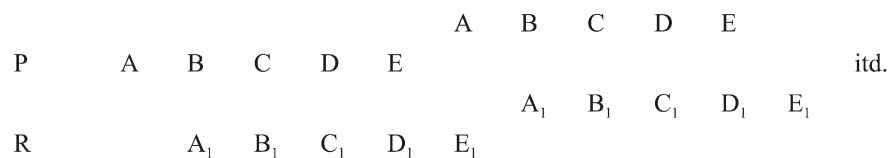
Shema 37a



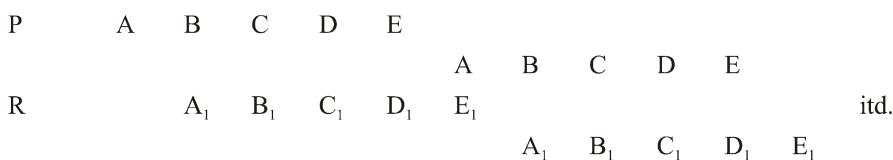
Shema 37b



Shema 37c

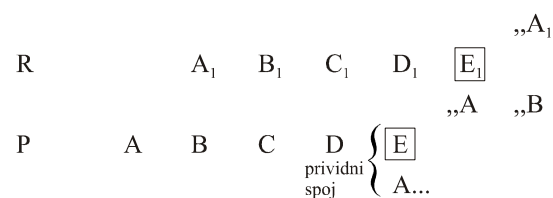


Shema 37d



Dvostruko-pokretni kontrapunkt se ovde realizuje pomoću prividnog spoja. Obrazovanje kanonsko-sekventnog toka shematski se može predstaviti poput izrade beskrajnog kanona druge vrste:³⁹⁰

Shema 38



Do poslednjeg kanonskog dela (*E*) komponovanje je isto kao kod proste kanonske imitacije. Početni deo proposte („A) pozicionira se na visinu koja odgovara odabranom koraku sekvence; A... sa *E* daje intervalski odnos, koji odgovara vertikalnom rastojanju između

³⁹⁰ Cf. Ibid., 47.

„ $A + E_I$. Pozicioniranje prividnog glasa određuje se tako što se od „ P u levo odmerava rastojanje i interval nastupa R u odnosu na P , ali suprotnog smera. Poslednji deo proposte (E) piše se tek nakon postavke prividnog glasa – kao kontrapunkt prema delovima D_I i $A...$ ”³⁹¹

Dužina ovog mesta jednaka je manjem vremenskom intervalu nastupa deonica, na osnovu čega Tanjejev izvodi sledeći zaključak: „Beskrajni kanoni druge vrste (koji se sreću u muzičkoj literaturi pretežno u vidu kanonskih sekvenci), obično započinju u veoma tesnoj imitaciji, što vanredno olakšava komponovanje.”³⁹²

U narednom primeru sekundno-silaznu kanonsku sekvencu druge vrste sačinjava proposta od tri dela, dok u dodatnom linijskom sistemu deo $A...$ ima samo dva tona (kod „ P i „ R poslednja nota je neznatno modifikovana, odnosno polovina je pretvorena u dve četvrtine):

Primer 81

Orlando di Laso, *Intellectum tibi dabo* (motet, t. 6–11)

Poput beskrajnog kanona, kanonska sekvencu druge vrste može se komponovati i bez prividnog spoja, ukoliko se umesto poslednjeg dela P uvede pauza.

Prividni spoj donosi velike mogućnosti kontrapunktskog kombinovanja, koje nisu u potpunosti izučene i teorijski postavljene. Tako, npr. ponavljanjem istog muzičkog materijala sukcesivno se mogu izložiti beskrajni kanon i kanonska sekvencu druge vrste (ili obrnuto). Izrada takvih primera podrazumeva uvođenje dva prividna glasa: prvog na visini početnog dela P i drugog – transponovanog načinom koji je svojstven kanonskoj sekvenci ($A_1...$, $A_2...$). Poslednji kanonski deo proposte trebalo bi, u odvojenim spojevima, da kontrapunktira prema tri deonice, što dovodi do pojave više izvedenih spojeva.

Ista metoda komponovanja može se iskoristiti kako bi se postigla promena smera intervala z . Tada se, u skladu sa brojem modifikacija ovog kanonsko-sekventnog parametra, postavlja i odgovarajući broj $A...$ Pre izrade završnog dela proposte, na mestu prve pojave „ P određuju se inicijalni tonovi „ PP , transponovani na visinu koja odgovara budućim sekventnim koracima (z se određuje u odnosu na početak P a ne „ P). Zatim se, od tako

³⁹¹ Cf. Idem.

³⁹² Ibid., 49.

postavljenih „tačaka“, odmerava rastojanje i interval nastupa **R** s početka kanona, ali u suprotnom smeru, kako bi se postavili prividni glasovi.

Prethodno navedeni primer ima potencijal višestrukih transpozicija. Pored već zastupljenog sekventnog koraka, moguće je realizovati još sekundno-uzlazno i tercno-silazno pomeranje deonica. Prividni spoj sa tri A..., kao i primer celokupnog sekventnog lanca, imali bi sledeći vid:

Primer 82

The image shows a musical score for Example 82. It consists of two staves at the top and three staves below labeled A₁..., A₂..., and A₃... The top two staves are in treble clef and contain a sequence of notes with rests. The bottom three staves are in bass clef and show the same sequence of notes, but with different transpositions. Arched lines connect the notes between the top two staves and the bottom three staves, with labels $z = -1$, $z = 1$, and $z = -2$ indicating the transposition intervals. The key signature has one flat (B-flat).

S obzirom na to da se sve do pojave „**P**“ dve deonice pišu kao prosta kanonska imitacija, moguće je upotrebiti i pravila određenog **J_v**. To će omogućiti drugačiji visinski raspored glasova kod sekventnog izlaganja (ukoliko se primene pravila složenog pokazatelja, broj vertikalnih modifikacija i narednih različitih transpozicija se povećava).³⁹³

Dakle, za razliku od prethodnih kontrapunktskih situacija, gde se vertikalne promene dešavaju na malom prostoru – između poslednjeg odeljka **R** i prvog dela „**P**“, dok su vertikalne relacije ostalih kanonskih delova iste, uvođenjem u komponovanje pravila **J_v**, kod ponavljanja se modifikuje vertikalna distanca svih prethodno izloženih kanonskih delova. Sada korak sekvence nije isti za obe kanonske deonice, već svaka ima svoj smer i interval premeštanja (povezano sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom).

Izračunavanje **J_v** vrši se pomoću veličine koraka sekvence proposte (**zP**) i risposte (**zR**). Njihov zbir daje vrednost vertikalnog pokazatelja (**zP + zR = J_v**). Određenje njihovog pozitivnog ili negativnog kretanja vrši se na isti način kao i u kontrastnoj polifoniji: pomeranje gornjeg glasa naviše imaće pozitivan pokret, a naniže negativan, dok je to kod donjeg glasa obrnuto. Dakle, korak sekvence se ne definiše, kao što je to ranije bio slučaj, prema usmerenosti sekventnog pomeranja u odnosu na interval imitacije, jer su sada vertikalni odnosi deonica drugačiji kod svake transpozicije.

³⁹³ Isti rezultat postiže se obrazovanjem osnovne konstrukcije uvođenjem prividne risposte (**R...**). Ona će sa realnom rispostom činiti imitaciju simultanog vida; biće pozicionirana na visinu, koja odgovara intervalu potonje

Ovde se pojavljuju dva prvobitna spoja; obrazuju ih zvučanje $P + R$ i prividni spoj. Dva izvedena spoja konstituišu „ P + „ R i poslednji odeljak P sa odgovarajućim delom R (onim koji se u tom momentu izlaže). Pri tom, istovremeno zvučanje celokupne proposte i risposte trebalo bi tretirati kao svojevrsne kontrapunktske spojeve „višeg reda“; pored toga što se oba pojavljuju u realnom zvučanju, unutar sebe sadrže prvobitni i izvedeni spoj, samo na malom prostoru. Prvi od njih se može sagledati samo rekonstrukcijom kompozicionog procesa, jer nije sadržan u notnom tekstu kanona.

U narednom primeru, tokom izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja „višeg reda“ primenjena su pravila $Jv = 3$. Do takvog zaključka dolazi se sabiranjem sekventnog koraka oba glasa ($3 + 0 = 3$). Realizovano je sekventno premeštanje jedne deonice, dok je druga zadržala svoje prvobitne visinske pozicije. Ovde se, zapravo, pojavljuje svojevrsna kombinacija beskrajnog kanona i kanonske sekvence druge vrste, koji su sadržani u različitim deonicama:

Primer 83

Orlando di Laso, *Beata cujus brachis* (motet, t. 22–25)

Determinisanost vertikalnog pokazatelja sekventim koracima oba glasa dovodi i do obrnutih odnosa, tj. postoji zavisnost z od Jv . Na taj način, izrada sekvence može se ostvariti odabirom vertikalnog pokazatelja i njegovim deljenjem na dva jednaka ili nejednaka dela, koji će odrediti sekventni korak. S obzirom na to da se koriste pozitivne i negativne veličine, raznovrsnim kombinacijama, na osnovu već komponovanog prvobitnog spoja mogu se proizvesti novi izvedeni spojevi. Oni će imati različite sekventne korake. Bitno je da rezultat uvek odgovara veličini Jv .

Prethodna kanonska sekvenca je napisana pomoću pravila $Jv = 3$. Ona omogućava, osim već realizovanog kretanja, sledeće pokrete zP i zR : npr. $1 + 2$; $-1 + 4$; $5 - 2$ itd. Pri tom, ukoliko obe cifre imaju pozitivne znakove, deonice se brzo udaljavaju jedna od druge, dok kod njihovog negativnog broja postoji opasnost ukrštanja glasova (već u prvoj transpoziciji).

transpozicije. Svaki deo P , u odvojenim spojevima, trebalo bi pravilno da kontrapunktira prema ostalim deonicama ($R, R...$). Time se prevazilazi potreba korišćenja pravila Jv .

Zato je poželjno da brojevi imaju suprotne znakove, ili da jedan od glasova ostane na mestu. Verovatno iz tog razloga, u poslednjem primeru je upotrebljen $zR = 0$.

Na osnovu primera 83, drugačiji broječani odnosi sada mogu obrazovati nove izvedene kontrapunktske spojeve. Odabrane vrednosti za zP i zR su $1 + 2, -1 + 4, 5 - 2$:

Primer 84a

Musical score for Primer 84a. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A small inset at the top shows a treble clef staff with a single note G4. Vertical dashed lines connect the notes in the main staff to the note in the inset.

Primer 84b

Musical score for Primer 84b. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A small inset at the top shows a treble clef staff with a single note G4. Vertical dashed lines connect the notes in the main staff to the note in the inset.

Primer 84c

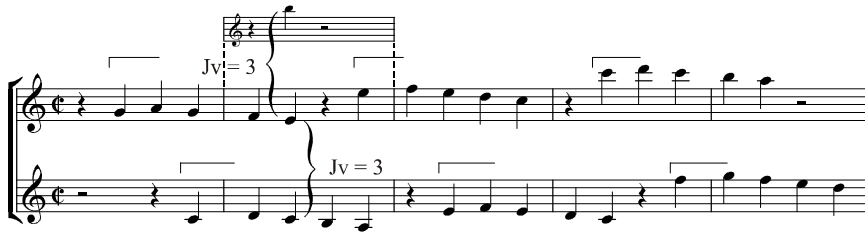
Musical score for Primer 84c. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A small inset at the top shows a treble clef staff with a single note G4. Vertical dashed lines connect the notes in the main staff to the note in the inset.

Ovde je izložen samo model sekvence sa jednom sekventnom karikom. To je učinjeno iz praktičnih razloga, jer će se kod druge transpozicije pojaviti nov Jv , pošto se u odnosu na prvobitni spoj proizvode nove vrednosti z . Za duže izlaganje ovakvog sekventnog lanca neophodna je upotreba pravila složenog pokazatelja vertikalnog premeštanja. On se određuje na osnovu z svakog glasa u odnosu na prvi nastup kanonskih deonica.

Ukoliko bi se u prethodnom primeru pojavila još jedna sekventna karika, pravilan rezultat bi se dobio množenjem vrednosti početnog Jv sa brojem 2 . Kod daljeg transponovanja, početni Jv bi trebalo pomnožiti brojem 3 itd.

Veći broj sekventnih izlaganja moguće je dobiti i ponavljanjem početnog spoja $P + R$. Naredna karika bi imala prvobitni interval imitacije (prvo n a nakon toga m). Kako bi se to ostvarilo, pravila datog vertikalnog pokazatelja trebalo bi primeniti i kod izrade prividnog spoja. To je pokazano u sledećem primeru, koji, zapravo, donosi samo produžetak primera 84c:

Primer 85



Ovakav način formiranja kanonske sekvence dovodi do neadekvatnih registarskih odnosa vokalnih deonica. Međutim, ukoliko se sekventne karike rasporede između različitih parova horskih glasova, zvučni rezultat može biti vrlo uspješan, između ostalog i zbog tembralnog kontrasta.

Dobijanje većeg broja izvedenih kontrapunktskih spojeva promenom horizontalnih koordinata deonica, može se postići postavkom osnovne konstrukcije. Ovakve kontrapunktske situacije su retke u muzičkoj literaturi.

Promenljivost vremenskog nastupa **R** i „**P**“ razmatra Tanjejev, tretirajući to kao „sažimanje sekvence“ u horizontalnom smeru.³⁹⁴ Naime, kada je drugi interval nastupa (**R** + „**P**“) veći od prvog (**P** + **R**), prividni glas se može premestiti za jedan kanonski deo u levo, čime se, na isti razmak, menja i horizontalni položaj „**P**“. To stvara potrebu ritmičkih izmena kraja proposte.³⁹⁵

Ovde se, zapravo, događa modifikacija dužine tonova, koja proizvodi promenu horizontalnih koordinata ali samo segmenta melodije datog glasa (relevantno za menzuralno-varijabilni kontrapunkt). To nije, dakle, premeštanje celovitih neizmenjenih melodija. Zapravo, promenljivost horizontalne distance glasova sekventnog lanca („**P** + „**R**“), bez izmena njihovog ritmičkog sadržaja, nije do sada istražena. Karakteristike takvih kontrapunktskih situacija biće protumačene na osnovu narednog primera:

³⁹⁴ Cf. Ibid., 57.

³⁹⁵ Cf. Ibid., 57–58.

Primer 86

Jakob Obrecht, *Missa Graecorum (Gloria I, t. 85–94)*

Altus
ste. Do - - - mi - ne De - - -

Tenor I
ste. Do - - - mi - ne De - - -

Tenor II
Do - - - mi - ne De - - -

Bassus
ste. Do - - - mi - ne De - - -

- us, ag - nus de - - - i,
- us, a - gnus De - - - i,
- us, a - - - gnus De - - -
- - - us, a - - - gnus

U fokusu razmatranja je odnos alta i basa (kvartno-silazna sekvenca), uz apstrahovanje oba tenora (prvi ima postupni pokret, koji na početku vertikalno udvaja višu deonicu, dok se dalje i on može tretirati kao činilac imitacije, dok drugi tenor donosi kantus firmus). Kod sekventnih transponovanja, dolazi do horizontalnog premeštanja basa za pola takta u desno u odnosu na početno izlaganje (trebalo bi imati u vidu da je kod svakog nastupa proposte prvi ton skraćen, postavljanjem pauze, što ne utiče na temporalni odnos ostalih tonova). U sledećem primeru izostavljene su ritmičke modifikacije:

Primer 87

Altus
A B C D E „A „B „C „D

Bassus
A₁ B₁ C₁ D₁ E₁ „A₁ „B₁

„E „A' „B' „C' „D' „E'

„C₁ „D₁ „E₁ „A₁' „B₁' „C₁' „D₁' „E₁'

Dvoglasna kanonska sekvenca druge vrste, sa promenljivim vremenskim razmakom glasova, ima osnovnu konstrukciju oformljenu kao troglasni kanonski stav. Vremenska distanca risposta u odnosu na propostu, odgovara horizontalnim odnosima deonica u prvobitnom i

izvedenim kontrapunktskim spojevima. Pored toga, visinski razmak prema **P**, usklađen je sa odabranim intervalom imitacije. Vodeći glas sa **RR**, u odvojenim spojevima, proizvodi pravilno kontrapunktiranje. Osnovna konstrukcija se ovako komponuje sve do poslednjeg odeljka **P**, gde se uvodi **A...** (prividni glas). Njegova vertikalna pozicija se određuje tako što se u odnosu na početni ton „**P** uzima interval imitacije **P + R** suprotnog smera. Poslednji deo **P**, u odvojenim spojevima, trebalo bi pravilno da kontrapunktira u odnosu na tri preostale deonice:

Primer 88

Osnovna konstrukcija

Ovde, zapravo, postoje tri izvedena kontrapunktska spoja koja se pojavljuju u realnom zvučanju: na osnovu obeležavanja u primeru 87, jedan je kod pojave „**P** („**A** + **E₁**), drugi prilikom nastupa „**R** („**C** + „**A₁**), treći proizvodi celokupno izlaganje „**P** + „**R**. No, pored toga postoje i tri prvobitna spoja: u osnovnoj konstrukciji (primer 88) jedan je između **A...** + **E**, drugi između **A...** + **C₂**, dok je treći manifestovan izlaganjem kompletnog muzičkog sadržaja **P + R**.

U osnovnoj konstrukciji **R₂** služi kao orijentir za izmenjeni nastup „**R**. Zapravo, njena temporalna pozicija odgovara kasnijim modifikacijama, dok je početni visinski interval imitacije očuvan. Što je više izvedenih spojeva, veći je i broj glasova u kontrapunktskom modelu.

Kod završetka drugog izvedenog spoja, u navedenom fragmentu kompozicije „**P** ima pauze, sve dok „**R** ne završi sa kanonskim izlaganjem (t. 6–7). To je uvedeno iz praktičnih razloga, jer horizontalno pomeranje u desno proizvodi dodatni prostor.

Kada se modifikuje i korak sekvence, u osnovnoj konstrukciji kod nastupa „**A** postavlja se i početni ton drugog z, te se oni prepisuju u prividni glas (vremenski i visinski interval imitacije **P + R** suprotnog smera); poslednji deo proposte trebalo bi da obrazuje pravilan kontrapunkt prema oba prividna glasa, kao i prema kanonsko-sekventnim delovima u ostalim deonicama.

Ovakva metoda komponovanja, kao i zvučni rezultat koji iz nje proizlazi, pokazani su u sledećem primeru:

Primer 89a

Primer 89b³⁹⁶

Ovakav način komponovanja može se upotrebiti i za izradu beskrajnog kanona druge vrste, ukoliko je potrebno promeniti temporalni odnos kod nastupa „*P* + „*R*. Jedina razlika je u tome, što će „*P* uvek biti na istoj visinskoj poziciji.³⁹⁷

Ukoliko u izvedenom spoju nastaje sužavanje prostora između glasova, potrebno je koristiti obrnute kombinacije konstituenata osnovne konstrukcije, odnosno *P* + *R*₂ za prvobitni spoj i *P* + *R*₁ za izvedeni.

U ovakvoj kanonskoj sekvenci druge vrste, moguće je izvođenje troglasnog kontrapunktskog stava. Drugim rečima, osnovna konstrukcija (troglasna kanonska imitacija) se može izložiti i tokom kompozicije, ukoliko se kod njene prethodne postavke obezbedi ispravno zvučanje sva tri glasa u simultanom izlaganju, kao u primeru 86 (t. 4–7). Zato su risposte osnovne konstrukcije (primer 88) zapisane kao realne (*R*₁ i *R*₂); ukoliko ne postoji ovakva potreba izlaganja troglasnog kontrapunktskog modela, jedna od njih može biti realna, a druga prividna (*R* i *R*...).

³⁹⁶ Može se smatrati da je došlo i do pomeranja proposte u levo. Tada bi osnovna konstrukcija po izgledu odgovarala troglasnom nastupu alta, prvog tenora i basa, u četvrtom taktu primera 86 (imitacija na primi između dve gornje deonice u navedenom primeru, omogućava ovakav aspekt pomeranja).

³⁹⁷ Ovde se ponovo dokazuje ispravnost tumačenja beskrajnog kanona kao pojedinačnog slučaja kanonske sekvence, jer se metoda njihove izrade razlikuje samo u pozicioniranju vodećeg glasa kod ponavljanja.

Promena imitacionog intervala kod horizontalnih modifikacija, uslovljava uvođenje četvrtog glasa u osnovnu konstrukciju. To će biti imitacija simultanog vida prema onoj deonici koja će imati potonje izmene. Pored toga, mogu se uvesti pravila Jv , čija je vrednost usklađena sa potrebnim intervalskim premeštanjem. U poslednjem slučaju, prevazilazi se neophodnost postavke četvrtog glasa u kontrapunktski model. Kombinovanje navedenih mogućnosti sa ranije razmotrenom promenom sekventnog koraka, izuzetno usložnjava komponovanje.

Može se proizvesti i dvostruko-pokretno udvajanje – vertikalno umnožavanje jednog ili oba glasa kanona. Ovu mogućnost Tanjejev razmatra samo kod kanonske sekvence prve vrste, navodeći primer u kojem je, na osnovu imitacionih intervala m i n , već obezbeđen $Jv = -9$, koji omogućava udvajanje $I^{d=-9}$, $II^{d=-9}$, $II^{d=-2}$.³⁹⁸ Kod složene kanonske imitacije, uvođenje vertikalno-pokretnog udvajanja, rasporeda prvobitnog i izvedenog spoja, ne razlikuju se u odnosu na kontrastnu polifoniju, ili već sagledanu prostu kanonsku imitaciju. Stoga, dalje se neće razmatrati ovi njeni kontrapunktski aspekti.

Beskrajni kanon i kanonska sekvenca se razlikuju samo po intervalu ponavljanja. Vremenski razmak ponovljene proposte u odnosu na rispostu – omogućio je diferencijaciju na dve kanonske vrste. Uočena uslovljenost različitih kanonskih parametara, pokazana je pomoću specifičnih formula. Pored toga, definisanje skrivenog, prividnog spoja, dovelo je do potpunijeg razumevanja načina primene tehnike horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog kontrapunkta.

Značajan doprinos razvoju teorije imitacione polifonije dali su ruski muzički teoretičari. Njihovo poimanje kanonske sekvence bilo je različito. Tokom ovog istraživanja izvršeno je usklađivanje raznih pristupa ovoj problematici sa teorijom Tanjejeva. Na osnovu toga, ostvarena je i dalja nadogradnja njenih pojedinih aspekata.

1.5.2.3. Ispoljavanje pokretnog kontrapunkta u troglasnoj kanonskoj imitaciji

Troglasna i višeglasna kanonska imitacija imaju vertikalna, horizontalna ili dvostruka kontrapunktska premeštanja, uslovljena drugačijom dispozicijom istog muzičkog materijala u različitim imitacionim deonicama. Dakle, takva pojava je posledična; ona nastaje kao rezultat primenjene imitacione tehnike.

Dalje će biti razmotreni načini poimanja i izrade kanonskog troglasa, svojevrsnog „utrostručenja“ istih melodija. Biće dat kritički osvrt na različita tumačenja ove problematike,

³⁹⁸ Cf. Ibid., 39.

uz posebno sagledavanje teorijskih dostignuća Tanjejeva. Pored toga, izvršiće se i obuhvatanje onih njenih aspekata, koji do sada nisu dovoljno izučeni.

Ispoljavanje pokretnog kontrapunkta kod kanonskog troglasa, determinisano je karakteristikama primenjene imitacione tehnike. Njegova pojava je izbegnuta samo kod monointervalske „pravolinijske“ imitacije, odnosno kada glasovi nastupaju redom po visini – od višeg prema nižem ili obrnuto, sa istim vertikalnim i horizontalnim intervalima ($P + R_1 = R_1 + R_2$).

U narednom primeru oba imitaciona intervala su na donjoj kvinti, što obezbeđuje nepromenljivost odnosa harmonskih intervala između dva para glasova, svojevrsnih „kontrapunktskih blokova“ koji su sačinjeni od $P + R_1$ i $R_1 + R_2$. Ova specifičnost pokazana je pomoću dva početna kanonska dela, čiji su kontrapunktski spojevi uokvireni:

Primer 90

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ad fugam (Benedictus, t. 1–7)*

The image shows a musical score for three voices (Cantus, Altus, Tenor) and two instruments. The Cantus part has lyrics "Be - ne - di - ctus qui - - -". The Altus part has lyrics "Be - - - ne - di - ctus". The Tenor part has lyrics "- ve - - - nit". The two instrument parts have lyrics "qui - - - ve - - -" and "Be - - - ne - di - ctus qui - - -". Dashed boxes highlight specific intervals between voices and instruments.

Ukoliko se promeni barem jedan od navedenih uslova, doći će do pojave pokretnog kontrapunkta. Takva kontrapunktska situacija navedena je u sledećem primeru, gde je upotrebljena „izlomljena“ reperkusija glasova.³⁹⁹ Slovim, po abecednom redu, označeni su delovi imitacione melodije:

³⁹⁹ Izuzetak je monointervalska imitacija na primi; tada se postiže isti visinski i vremenski odnos svih kontrapunktskih glasova, bez obzira na njihov „izlomljeni“ nastup.

Primer 91

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Già fu chi m'ebbe cara (Benedictus, t. 1–6)*

Altus
Tenor
Bassus

Be - ne - di - ctus
Be - ne - di - ctus
Be - ne - di - ctus

qui ve - nit, qui ve -
qui ve -

U odnosu na $B + A_1$, simultano zvučanje $A_2 + B_1$ postavljeno je u obrnutim visinskim relacijama (dvostruki kontrapunkt). Na osnovu toga, dolazi se do zaključka da je, zapravo, $P + R_1$ prvobitni kontrapunktski spoj, koji je potrebno komponovati pomoću pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta, kako bi se obezbedilo ispravno zvučanje izvedenog spoja $-R_1 + R_2$.

Kod „pravolinijske“ reperkusije sa promenljivim intervalom imitacije, opet će se pojaviti vertikalno-pokretni kontrapunkt, ali sada sa tzv. pravim premeštanjem imitacionih delova (tj. bez zamene njihovih mesta).

S druge strane, modifikacija vremenske distance „pravolinijskog“ nastupa deonica sa istim vertikalnim imitacionim intervalom, dovešće do pojave horizontalno-pokretnog kontrapunkta, dok različitost imitacionog intervala kod istosmernog uvođenja glasova, ili „izlomljena“ reperkusija – u kombinaciji sa nejednakim temporalnim razmakom, proizvode dvostruko-pokretni kontrapunkt. Jedan od načina takvog kontrapunktskog rada naveden je u narednom primeru:

Primer 92

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Quam polchra es (Crucifixus, t. 1–4)*

Cantus
Altus
Tenor

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
Cru - ci - fi - xus e - ti -
Cru - ci - fi - xus

Ovde „pravolinijski“ nastup glasova, pored promenljivog intervala imitacije (silazna kvinta i silazna kvarta), sadrži i različiti horizontalni razmak (temporalna distanca $R_1 - R_2$ šira je za jedan kanonski deo, tj. za pola takta u odnosu na onu između $P - R_1$).

U svim navedenim situacijama simultano zvučanje $P + R_2$ ne proizvodi izvedeni spoj, jer u njegovom obrazovanju učestvuje P . Pored toga, to ne može biti ni prvobitna kontrapunktska kombinacija, jer se tokom kompozicije ona ne ponavlja.

Pomoću navedenih primera pokazani su samo osnovni aspekti uslovljenog dejstva pokretnog kontrapunkta. On se u troglasnoj kanonskoj imitaciji uvek manifestuje između jednog para glasova polifone fature. To se može pojaviti parcijalno – samo u određenom segmentu kompozicije, ili je primenjeno dosledno, do njenog kraja, čime se obrazuje kanon. Pri tom, kontrapunktske specifičnosti su iste u oba slučaja; među njima dalje neće biti pravljen razlika.

Broj delova P ne bi trebalo da bude manji od broja glasova, kako bi ona, minimalno tokom jednog svog dela prozvučala istovremeno i sa R_2 ; time će kanonska imitacija imati sve tri kombinacije svojih konstituenata ($P + R_1$, $R_1 + R_2$, $P + R_2$). Kada je dužina P za jedan deo manja od navedenog uslova, to uglavnom ne dovodi do bitnijih izmena $P + R_1$ i $R_1 + R_2$ (osim ukoliko je R_2 horizontalno pomerena na veći interval).

1.5.2.3.1. Teorijska određenja

Tokom daljeg razmatranja biće izvršena analiza različitih poimanja problematike troglasne kanonske imitacije, sadržanih u muzičko-teorijskim radovima. Na Zapadu, traktati muzičkih teoretičara renesansnog perioda ne donose temeljnije izučavanje povezanosti pokretnog kontrapunkta i kanonskog troglasa. Može se pretpostaviti da je način takvog komponovanja prenošen usmenim putem, jer su složeniji vidovi kontrapunktske tehnike često tretirani kao tajne.⁴⁰⁰

Značajniji pomaci u teorijskim određenjima višeglasne kanonske imitacije ne mogu se pronaći ni u radovima objavljenim tokom narednih vekova. Kod razmatranja takvih primera, bilo je i osobenih pristupa. Tako, navodeći način izrade imitacionog troglasa, Fuks sprečava nastanak harmonskih problema između deonica dajući R_1 skraćeno. Time je izbegnut nastanak kanonske imitacije između $R_1 + R_2$, dakle, kod onih glasova u kojima bi se pojavio pokretni kontrapunkt (poslednja risposta donosi temu u celini).⁴⁰¹

⁴⁰⁰ O ovome svedoči i popularna anegdota iz tog vremena: kada je u Padovi prvi put video primerak Cakonijevo (Lodovico Zacconi) traktata *Praksa u muzici*, kompozitor Konstanco Porta (Costanzo Porta) je uzviknuo: „Ni za hiljadu dukata ne bih izdao tajne, koje je taj monah ovde publikovao!“ Cf. Knud Jeppesen, op. cit., 24.

⁴⁰¹ Cf. Johann Josef Fux, op. cit., 95.

U radovima koji se bave dvostrukim kontrapunktom i kanonom, nije uspostavljena njihova veza;⁴⁰² to nedostaje i kod sagledavanja tehnike komponovanja kanonskog stava.⁴⁰³ Zato se rešavanje uočenih tehničkih problema koji nastaju izradom troglasne kanonske imitacije, ponekad shvata na specifične načine. Tako, npr. Praut razmatrajući primer sa „izlomljenom“ reperkusijom imitacionih glasova i njihovom različitom temporalnom distancom, smatra da se kanonski delovi komponuju tako što autor produžava „rad u svojoj glavi“ pre nego što bilo šta zapiše.⁴⁰⁴ Svaka nota dodata u vodeći glas, trebalo bi da se upoređuje ne samo u odnosu na sve one deonice koje u datom momentu kontrapunktiraju, „već i u odnosu na one, koje će je, pri njenoj transpoziciji u drugi glas, pratiti u nekom sledećem taktu“.⁴⁰⁵ Međutim, nije izložen način kojim se to može ostvariti, pošto će principi komponovanja za jedan imitacioni interval, biti neodgovarajući za neki različiti interval ili vremensko rastojanje. Na osnovu toga, smatra se da je izrada takvih kanona pitanje prakse, kalkulacije i sredstava u kontrapunktu.⁴⁰⁶ Iz ovoga se može dobiti predstava tretmana kanonske imitacije u muzičkoj teoriji XIX veka, koja se u troglasu i višeglasju doživljavala kao nejasna oblast kontrapunktske tehnike.⁴⁰⁷

Vezu između dvostrukog kontrapunkta i troglasnog kanona uočava Busler.⁴⁰⁸ Za kanonske delove u „izlomljenoj“ reperkusiji glasova, zapaža se da bi prvi od njih trebalo da bude u dvostrukom kontrapunktu u odnosu na drugi, a drugi u odnosu na treći, ali ne i prvi deo u odnosu na treći (već su navedeni razlozi koji utiču na ovu osobenost).⁴⁰⁹ Međutim, ipak su ostala otvorena pitanja povezana sa pravim premeštanjem (usled „pravolinijske“ reperkusije glasova) ili nejednakim horizontalnim nastupom kanonskih deonica.

Različite aspekte troglasnih kanona istražio je Van der Valt (Johannes Jacobus Adriaan van der Walt).⁴¹⁰ Oni su, na osnovu reperkusije glasova, svrstani u dve grupe: u prvoj glasovi nastupaju istosmerno, dok se u drugoj treći glas uvodi suprotnim smerom u odnosu na

⁴⁰² Cf. Frederick Bridge, op. cit., Ebenezer Prout, op. cit.; Charles Kitson, *Invertible counterpoint and canon*, Oxford University Press, London, 1927.

⁴⁰³ Cf. Bernhard Ziehn, *Canonical Studie A New Technic in Composition; Canonische Studie eine neue Compositions-Technik*, W. A. Kaun Music Co., Milwaukee, Rishard Kaun Musik Verlag, Berlin [1912]

⁴⁰⁴ Cf. Ebenezer Prout, op. cit., 207.

⁴⁰⁵ Cf. Idem.

⁴⁰⁶ Cf. Idem.

⁴⁰⁷ Primer koji Praut tumači je kanon *Non nobis, Domine* Vilijama Berda (William Byrd). On ima veliki potencijal raznovrsnih rešenja, što samo usložnjava problem. Baveći se njegovom analizom, Repanić je izveo čak 27 potencijalnih mogućnosti rezolucije kanonske proposte, pri čemu su pojedine od njih usko povezane sa pokretnim kontrapunktom. Cf. Predrag Repanić, Phoenix-Canon *Non nobis, Domine*, or *Towards the new cycle of the sound of the endless canon*, *New Sound*, 33, 2009, 57–79.

⁴⁰⁸ Cf. Ludwig Bussler, op. cit., 199–200.

⁴⁰⁹ Cf. Ibid., 200.

⁴¹⁰ Cf. Johannes Jacobus Adriaan van der Walt, *Die Kanongestaltung im Werk Palestrinas: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln*, Köln, 1955.

dva preostala susedna glasa.⁴¹¹ Pri tom, sve dalje analitičke opservacije izvršene su samo za imitacione intervale oktave, kvinte i kvarte.

Kod prve grupe kanona, izuzev istog imitacionog intervala, sve ostale visinske kombinacije dovode do pojave drugačijih odnosa između parova glasova. Ovde su, zato, date informacije o tretmanu određenih sazvučja, kako bi se izbegli harmonski problemi.⁴¹² Kod druge grupe kanona, pojavljuje se dvostruki kontrapunkt u duodecimi, undecimi, noni, oktavi ili septimi, što zavisi od izbora i redosleda intervala imitacije.⁴¹³

Detektovana je i tzv. „prekinuta imitacija“ (nem. *Imitationsbruch*), kojom se otklanjaju harmonski problemi kod nastupa treće deonice (dakle, time se ne obrazuje kanon, slično Fuksovom postupanju).⁴¹⁴ Pored toga, kod „usporavanja ulaska trećeg glasa“ ili „odložene imitacije“, nastup R_2 realizuje se sa zakašnjenjem u odnosu na vremensku distancu $P + R_1$. To je u funkciji sprečavanja pojave „loših“ sazvučja.⁴¹⁵ Bez uočavanja horizontalno-pokretnog ili dvostruko-pokretnog kontrapunkta, takve kontrapunktske situacije ovde se shvataju samo kao sredstvo prevazilaženja problema, što je, svakako, vrlo problematično i nejasno tumačenje.

U kontrapunktskim radovima iz XX veka, retko se obrazlaže ispoljavanje pokretnog kontrapunkta u imitacionom troglasu. Tako se, npr. ukazuje na pravila „obrtajnog kontrapunkta“ u oktavi i duodecimi kod troglasne imitacije, između nastavka proposte i prve risposte, jer potom, kod ponavljanja u drugom paru glasova ($R_1 + R_2$), dolazi do transpozicije suprotnog smera.⁴¹⁶ Ističe se još kako „obrtajni kontrapunkt“ nije potreban kod nastupa deonica od niže prema višoj ili obrnuto.⁴¹⁷ Iako u takvim situacijama bitnu ulogu ima interval imitacije, jer se samo reperkusijom glasova ne može sprečiti nastanak harmonskih poteškoća, ova činjenica se ovde zanemaruje.

Prema drugim tumačenjima, kontrapunktski problemi kod komponovanja troglasne kanonske imitacije, mogu se izbeći „simetričnim imitacionim odnosima“ (eng. *symmetrical point of imitation*) – kada deonice nastupaju redom po visini, na istoj intervalskoj i vremenskoj distanci – što je potpunije određenje u odnosu na prethodno.⁴¹⁸ S druge strane,

⁴¹¹ Cf. Ibid., 27.

⁴¹² Cf. Ibid., 28–34.

⁴¹³ Cf. Ibid., 28.

⁴¹⁴ Cf. Ibid., 37.

⁴¹⁵ Cf. Ibid., 38.

⁴¹⁶ Cf. Gilbert Trythall, op. cit., 184.

⁴¹⁷ Cf. Ibid., 184.

⁴¹⁸ Cf. Robert Gauldin, *A Practical Approach to Sixteenth-Century...*, op. cit., 113.

„asimetrične“ intervalske i vremenske relacije glasova stvaraju probleme, povezane sa kontinuitetom stroge imitacije (ne ulazi se u temeljnije razmatranje ovog problema).⁴¹⁹

U zapadnoj muzičko-teorijskoj literaturi nalazi se i određenje tzv. „obrtajnog kanona“ (eng. *invertible canon*), gde je vremenski interval $P + R_1$ isti kao onaj između $R_1 + R_2$ (kada je ovaj kanonski parametar različit, to se tretira kao slobodna imitacija). Pri tom, ako je nastup R_1 niži od P , onda će R_2 biti uvedena iznad R_1 ; ako je nastup R_1 viši od P , onda će R_2 biti uvedena ispod R_1 . Takav redosled nastupa deonica tumači se kao „obrtajni“. Ovde se, zapravo, razmatra „izlomljena“ reperkusija glasova.⁴²⁰

Muzički teoretičari navode još da se troglasna kanonska imitacija ne razlikuje mnogo od imitacionog dvoglasa, pa čak i da su zastupljene veće slobode u odnosu na njega;⁴²¹ izlažu se i primeri sa dvostruko-pokretnim kontrapunktom, ali, pri tom, nedostaju bilo kakva zapažanja o njihovim kontrapunktskim specifičnostima.⁴²²

Troglasnu kanonsku imitaciju obuhvatnije je istražio Norden.⁴²³ Uočavajući vezu između reperkusije glasova i odabranog vertikalnog imitacionog intervala, problemi praktičnog rada rešeni su pomoću specifičnih formula i elementarnih računskih radnji. Pored toga, iskorišćena je i metoda komponovanja slična Fuksovoj prvoj kontrapunktskoj vrsti.⁴²⁴

Razmatranje specifičnosti „izlomljene“ reperkusije glasova, dovelo je do detektovanja dvostrukog kontrapunkta (*D. C. inversion*). On je povezan sa intervalima imitacije, koji su označeni slovima C_1 i C_2 (prva oznaka predstavlja visinsku distancu $P + R_1$, druga onu između $R_1 + R_2$). Na osnovu toga, izvodi se formula za izračunavanje dvostrukog kontrapunkta: $C_1 + C_2 = D. C. inversion$, čije bi određenje trebalo da prethodi izradi kanona.⁴²⁵

Tonovi se pozicioniraju metodom „nota prema noti“. Vertikalni intervali između $P + R_1$ obeležavaju se sa v_1 , između $R_1 + R_2$ – sa v_2 , na osnovu čega se izvodi još jedna formula: $v_1 + v_2 = C_1 + C_2 = D. C. inversion$.⁴²⁶ Drugim rečima, zbir sazvučja ($v_1 + v_2$) jednak

⁴¹⁹ Cf. Ibid., 115.

⁴²⁰ Cf. Peter Schubert, *Modal Counterpoint...*, op. cit., 216.

⁴²¹ Cf. Thomas Benjamin, op. cit., 75.

⁴²² Cf. Owen Swindale, op. cit., 82.

⁴²³ Cf. Hugo Norden, op. cit.

⁴²⁴ U primerima se ponekad dodaju znakovi repetacije, čime se obrazuje beskrajni kanon (nedostaje objašnjenje takvog postupanja). No, bez obzira na to, sve kontrapunktske specifičnosti, izložene do mesta predviđenog za ponavljanje, iste su i u kontekstu ordinarnog troglasnog kanona. Pored toga, čitavo poglavlje je imenovano *Troglasni kanon* (eng. *Canon in Three Parts*), dakle, bez isticanja bilo kakve njegove specifične vrste. Cf. Ibid., 112.

⁴²⁵ Cf. Ibid., 115.

⁴²⁶ Cf. Ibid., 116.

je sumi imitacionih intervala, tj. pokazuje dvostruki kontrapunkt.⁴²⁷ Kod postavke svakog tona P , sazvučje v_I trebalo bi da bude ispravno u kontekstu datog dvostrukog kontrapunkta; nakon svakog napisanog tona, vrši se njegovo premeštanje u RR (to se naziva „progresijama“ /eng. *progression*/, koje su svojevrsni ekvivalent kanonskim delovima). Vremenski odnosi P , R_1 i R_2 su isti, jer će samo tada proces „izračunavanja“ biti operativan. Naredni primer pokazuje početne taktove troglasnog kanona, gde svaka „progresija“ obuhvata po jedan takt.⁴²⁸

Primer 93

Na kraju postavke svojevrsnog „kostura“ buduće kompozicije, sprovodi se figuriranje, odnosno P se dodaju tonovi na arzama, koji se prenose u RR . Prva kontrapunktska vrsta je ovde iskorišćena kao sredstvo pojednostavljivanja praktične izrade; fiksacijom sazvučja na tezama, otklonjena je, zapravo, opasnost pojave nepoželjnih sazvučja na ovim bitnim mestima u kompoziciji. No, čini se da je inicijalna postavka kanona tehnikom „nota prema noti“ nepotrebna; svaka „progresija“ se može odmah dati u vidu floridusa, po pravilima datog dvostrukog kontrapunkta.

Problemu „pravolinijskog“ nastupa glasova posvećen je drugi deo Nordenovog istraživanja troglasne kanonske imitacije.⁴²⁹ Inicijalna postavka početnih tonova ista je kao i ranije. No, vrlo je osoben tretman intervala C_2 ; na osnovu njegove brojčane vrednosti izvodi se drugi interval, što se obrazlaže na sledeći način: „To je neophodno zbog identifikacije C_2 , jer je to oktavni obrtaj intervala [npr. seksta se tretira kao terca u kontekstu dvostrukog kontrapunkta u oktavi, prim. Z. B.], koji mora biti dodat onom iz C_1 , kako bi se determinisao *D. C. inversion*, u kojem je izgrađen kanon“.⁴³⁰

⁴²⁷ Ovo se delimično poklapa sa tzv. „drugom formulom vertikalnog pokazatelja“, donekle i sa formulom troglasne kanonske imitacije prve vrste, o kojoj će kasnije biti više reči.

⁴²⁸ Cf. *Ibid.*, 117.

⁴²⁹ Cf. *Ibid.*, 137–147.

⁴³⁰ *Ibid.*, 138.

Primer 94

The musical score shows two staves in D minor. The bass staff starts with a pitch P. The first voice (C1) has an interval of 8. The second voice (C2) has an interval of 6. The first voice then moves to R1, and the second voice moves to R2. The interval between R1 and R2 is 3. The text below the score states '8 + 3 = D. C. 10 inverted'.

Zapravo, veštački se pravi „obrtaj“. Time je, u proces komponovanja uveden dvostruki kontrapunkt u oktavi koji realno ne postoji. Razlozi takvog postupanja su jasni: u nemogućnosti da definiše pravo vertikalno premeštanje, Norden veštački pravi dvostruki kontrapunkt. Tako se, zapravo, „pravolinijska“ reperkusija pretvara u „izlomljenu“, odnosno svodi se na ranije izložen sistem komponovanja. Takav pristup ne može biti ispravan; C_2 se konstantno „obrće“, postavlja se u poziciju u kojoj se realno ne nalazi. U rezultatu se pojavljuje pokazatelj dvostrukog kontrapunkta, koji bi bio ispravan samo kada bi R_2 bila premeštena za oktavu. No, svoju metodu komponovanja Norden razvija, navodeći čak i tabelu „obrnutog obrtaja“ (eng. *inverted inversion*).⁴³¹

Naravno, kod ovakvog tumačenja menja se i tretman v_2 , na isti način kao što se to činilo sa C_2 . Komponovanje se, dalje, uz navedene prepravke brojevnih vrednosti pojedinih kanonskih parametara, obavlja na isti način kao kod „izlomljene“ reperkusije glasova, tj. svaki nov ton P , prema R_1 obrazuje dvozvuk koji je ispravan u kontekstu datog $D. C. inversion$, uz potonje figuriranje.

Kada su intervali v_1 i/ili v_2 veći od oktave, onda se oni redukuju tako što se upotrebljava njihovo oduzimanje od broja 8; potom se v_2 pretvara u „obrtaj“, pa tek nakon toga sprovodi izračunavanje. Brojčanim obeležavanjem intervala, kod ovakvog pristupa javlja se obilje naizgled pogrešnih rezultata (npr. Norden je u svom radu naveo sledeće izračunavanje: $v_1 = 13$, $v_2 = 11$; $13 - 8 = 6$, $11 - 8 = 4$; $6 + 5 = 10$).⁴³²

Nordenova metoda komponovanja, donosi proizvoljnosti u tumačenju specifične troglasne kanonske imitacije. S druge strane, prva kontrapunktska vrsta, na osnovu koje se figuriranjem postiže stvarna zvučna slika kanona, daleka je od žive kompozitorske prakse. Ostaju nedefinisane i promene vremenskih relacija glasova.

Bazična teorijska literatura na srpskom jeziku iz oblasti vokalne polifonije, ne donosi informacije o uslovljenosti imitacije i pokretnog kontrapunkta.⁴³³ U udžbenicima slobodnog stila, razmatranje ove problematike realizovano je bez dubljeg zalaženja u njenu specifiku.

⁴³¹ Cf. Ibid., 138.

⁴³² Cf. Ibid., 142.

⁴³³ Cf. Marko Tajčević, op cit.; Bruno Červenka, op. cit.; Vlastimir Peričić, *Vokalni...*, op. cit.

Tako, kod sagledavanja tzv. „reperkusije na preskok“, Peričić konstatuje neophodnost primene „obrtajnog kontrapunkta“, dok se, s druge strane, posebno naglašava pojava harmonskih problema koje proizvodi imitacija na različitim intervalima.⁴³⁴ No, njihova uslovljenost vertikalnim premeštanjem kanonskih deonica ovde nije navedena, već se smatra da se ova poteškoća može zaobići primenom različitih vremenskih rastojanja između nastupa glasova.⁴³⁵ Međutim, to će samo usložniti rad, jer se pored postojećih, vertikalnih premeštanja, dodatno uvode i horizontalne izmene (ovakvo shvatanje funkcije horizontalno-pokretnog kontrapunkta, poklapa se sa navedenim određenjem „odložene imitacije“ van der Valta).

Ima i preciznijih tumačenja: izlaže se neophodnost primene pravila dvostrukog kontrapunkta između proposte i prve risposte, kod izrade troglasnog kanona na oktavi, ukoliko je vodeći srednji glas.⁴³⁶ Zapravo, indirektno se saopštava kako je vertikalno-pokretni kontrapunkt, u određenim situacijama, činilac imitacije u troglasu. Međutim, to se ovde odnosi samo na izradu troglasnog kanona sa tzv. „reperkusijom na preskok“, pri čemu je imitacioni interval nepromenljiv i dat u elementarnom vidu (oktava). Ostali slučajevi takve uslovljenosti nisu navedeni.

U našoj udžbeničkoj literaturi, komponovanje kanonskog troglasa temeljnije je obrađeno kod Despića.⁴³⁷ Navodi se primena istosmerne reperkusije, uz nepromenljivost imitacionog intervala, čime je obezbeđeno pravilno zvučanje već komponovanih kanonskih delova, kod njihovog simultanog nastupa u drugim deonicama.⁴³⁸ Kada imitacija započinje srednjim glasom, uočena je neophodnost primene tehnike dvostrukog kontrapunkta, jer će glasovi, tokom daljeg razvoja kanona, neizbežno menjati svoje visinske pozicije.⁴³⁹

Pojedine aspekte povezanosti imitacionog i pokretnog kontrapunkta, aktuelizovao je Repanić u svom habilitacionom radu.⁴⁴⁰ Bazirajući se uglavnom na konstatacijama, bez razmatranja načina komponovanja, u analitičkim opservacijama pojavljuje se problem. On je povezan sa kriterijumima koji se koriste kod određenja pokretnog kontrapunkta: prvobitni spoj („model“ – po Repanićevoj terminologiji), grade proposta i prva risposta; izvedeni spoj

⁴³⁴ Cf. Vlastimir Peričić, *Instrumentalni...*, op. cit., 166.

⁴³⁵ Cf. Idem.

⁴³⁶ Cf. Mirjana Živković, op. cit., 121.

⁴³⁷ Cf. Dejan Despić, *Višeglasje*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1982.

⁴³⁸ Cf. Ibid., 260.

⁴³⁹ Cf. Ibid., 261–262.

⁴⁴⁰ Cf. Predrag Repanić, *Kanon u duhovnoj...*, op. cit.

(„konsekvencu“ – kako je to imenovano), prema ovom poimanju sačinjavaju proposta i druga risposta.⁴⁴¹ Ovakvo određenje stvara problem, relativizujući rezultate svih daljih razmatranja.

Naime, izvedeni kontrapunktski spoj podrazumeva simultano zvučanje već napisanog muzičkog materijala. Druga risposta ima izlaganje postojećih odeljaka imitacione melodije, ali delovi proposte se tek tada izrađuju, dakle prvi put se pojavljuju. To je osobenost komponovanja troglasne kanonske imitacije – ponavljanje već izrađenih melodijskih odeljaka na određenoj visinskoj i vremenskoj distanci, pri čemu se svaki nov deo vodećeg glasa piše kao kontrapunkt prema rispostama. Prema tome, kod njihovog simultanog zvučanja ne može nastati izvedeni spoj.

Bez obzira na ovu činjenicu, izveden je i poseban tip „kanona pomerajućih kontrapunkta“.⁴⁴² Tome je, kasnije, posvećen i jedan članak, sa klasifikacijom kanonske imitacije po stepenu složenosti.⁴⁴³ Na srpskom jeziku objavljen je i rad, u kojem su aktuelizovani načini premeštanja imitacionih deonica, prema tumačenju Tanjejeva.⁴⁴⁴

U ruskoj muzičkoj teoriji, problematika troglasne kanonske imitacije razrađena je u značajnom stepenu. Najveći doprinos razvoju ovog aspekta imitacione teorije, dao je Tanjejev.⁴⁴⁵ Na osnovu izgrađenog sistema pokretnog kontrapunkta u kontrastnoj polifoniji, sagledani su gotovo svi načini kontrapunktskog premeštanja u imitacionom troglasu.

Determinisana su pomeranja glasova po vertikalnim, horizontalnim i dvostrukim (dijagonalnim) koordinatama. Time su obuhvaćene kontrapunktske situacije, koje do tada nisu bile izučene. Rezultati ovih istraživanja postali su, potom, sastavni deo učenja o kontrapunktu u Rusiji. Dalje će biti sagledano poimanje troglasne kanonske imitacije Tanjejeva, na osnovu čega će potom biti izvršena i nadogradnja teorije imitacionog troglasa.

1.5.2.3.2. Troglasna kanonska imitacija prve vrste

Različita teorijska određenja troglasne kanonske imitacije, koja su do sada razmotrena, zanemarivala su bitan aspekt odnosa deonica – njihovu horizontalnu distancu. Kod Tanjejeva je to osnovni parametar klasifikacije i podloga teorijskih uopštavanja.

Kada je horizontalni interval nastupa imitacionih glasova isti, obrazuje se kanonska imitacija prve vrste, dok kod njihovih nejednakih vremenskih relacija nastaje kanonska

⁴⁴¹ Cf. Ibid., 32.

⁴⁴² Cf. Ibid., 50.

⁴⁴³ Cf. Predrag Repanić, *Imitacija pomerajućih...*, op. cit.

⁴⁴⁴ Cf. Zoran Božanić, *Aspekti kanonske imitacije...*, op. cit.

⁴⁴⁵ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op.cit.

imitacija druge vrste.⁴⁴⁶ U prvom slučaju, između parova glasova postoji vertikalno-pokretni kontrapunkt (osim u slučaju monointervalske „pravolinijske“ imitacije, ili „izlomljene“ reperkusije na primi, o čemu je već bilo reči), dok se, u drugom slučaju, pojavljuje horizontalno ili dvostruko-pokretni kontrapunkt.⁴⁴⁷

U tekstu koji sledi, pažnja će biti posvećena sagledavanju troglasne kanonske imitacije prve vrste. Kod njenog komponovanja važan je izbor reperkusije glasova. Na osnovu šest mogućih kombinacija redosleda njihovog nastupa (dva „pravolinijska“ i četiri „izlomljena“) i odabranih imitacionih intervala, može se odrediti vrednost vertikalnog pokazatelja. To omogućava jasnije sagledavanje prvobitnog kontrapunktskog spoja ($P + R_1$), kao i premeštanja sadržanog u izvedenom spoju ($R_1 + R_2$).

Interval vertikalnog nastupa (dalje označen strelicom) $P \rightarrow R_1$ (prvobitni spoj) Tanjejev predstavlja slovom m , a $R_1 \rightarrow R_2$ (izvedeni spoj), slovom n . Izračunavanje Jv vrši se po formuli $Jv = -m + (\pm n)$.⁴⁴⁸ Ako je smer $P \rightarrow R_1$ i $R_1 \rightarrow R_2$ suprotan (jedan od intervala je uzlazni a drugi silazni), n je negativan ($-n$), dok kod njihovog istog smera nastupa (oba intervala su uzlazna ili silazna), n ima pozitivnu vrednost ($+n$).⁴⁴⁹ Zato, prethodno navedenu formulu Tanjejev daje i u sledećem vidu:⁴⁵⁰

$$Jv = -m + (\pm n)$$

U primeru koji sledi, imitacija sa „izlomljenom“ reperkusijom ima kvintno-oktavnu dispoziciju glasova:

Primer 95

Žosken de Pre, *Missa Hercules dux Ferrariae* (Agnus Dei II, t. 1–8)

⁴⁴⁶ Cf. Ibid., 22–23.

⁴⁴⁷ Na isti način kanone klasifikuje Sikorski (Kazimierz Sikorski), ali razmatrajući, pri tom, samo dvostruki kontrapunkt, dok se horizontalno-pokretni kontrapunkt kod njega ne aktuelizuje. Cf. Kazimierz Sikorski, *Kontrapunkt, Część II, Kanon*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1954, 67.

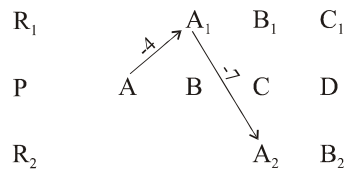
⁴⁴⁸ Cf. Сергей Танеев, op.cit., 68.

⁴⁴⁹ Cf. Idem.

⁴⁵⁰ Cf. Idem.

Uzajamni odnos kanonskih delova, shematski se može predstaviti na sledeći način:

Shema 39



Pomoću formule $Jv = -m - n$, dolazi se do saznanja da u ovom primeru postoji dvostruki kontrapunkt u duodecimi ($-4 - 7 = -11$).

Kod monointervalske imitacije sa „pravolinijskom“ reperkusijom nema pokretnog kontrapunkta. Sada se ova konstatacija može dokazati. Naime, u primeru 90 (str. 167) nastup deonica realizovan je po silaznim kvintama; na osnovu toga, izračunavanjem vertikalnog pokazatelja dobija se sledeći rezultat: $Jv = -4 + 4 = 0$.

Pomoću imitacionih intervala i načina reperkusije glasova, Tanjejev je definisao sve kontrapunktske činioce kanonskog troglasa. Time je omogućeno njegovo komponovanje i analitičko sagledavanje. Određenje vertikalno-pokretnog kontrapunkta za pravo premeštanje – kod „pravolinijske“ imitacije sa nejednakim vertikalnim intervalima nastupa – za muzičke teoretičare je do tada bio nepremostivi problem.

Tanjejev je troglasne kanone prve vrste, prema vertikalnom pokazatelju i početnom intervalu imitacije, sistematizovao u tabeli, koja pokazuje potencijal različitih mogućnosti njihove izrade. Oni su razvrstani po grupama, koje karakterišu ista pravila komponovanja (Jv). Raspoređivanje je izvršeno od manjeg prema većem intervalu imitacije i vertikalnom pokazatelju (tabela 8, str. 187).⁴⁵¹

Različiti intervali imitacije mogu imati u sumi istu vrednost vertikalnog pokazatelja (što se uočava u tabeli). Kod beskrajnog kanona i kanonske sekvence prve vrste, ova osobenost je omogućavala proizvođenje novih kanona, na osnovu već postojećih. Takav pristup, primenjen kod troglasne kanonske imitacije prve vrste, može se samo ograničeno realizovati, jer modifikacija intervala m uslovljava i izmenu celokupnog prvobitnog kontrapunktskog spoja. Pitanjima ovakvih potencijalnih mogućnosti ponavljanja kanonskog troglasa, do sada se nisu bavili muzički teoretičari.

Već komponovan imitacioni stav, može se, zapravo, tretirati kao svojevrsni prvobitni spoj „višeg reda“; na njegovoj osnovi, uz izmene određenih kanonskih parametara, moguće je proizvođenje novog zvučanja, izvedenog spoja „višeg reda“. Oni su na ovaj način

⁴⁵¹ Cf. Ibid., 74–76.

kvalifikovani, pošto unutar sebe već sadrže sopstvene prvobitne i izvedene kontrapunktske spojeve.

Kod troglasne kanonske imitacije prve vrste, spoj $P + R_2$ se ne piše po pravilima vertikalno-pokretnog kontrapunkta, te se njihove relacije ne mogu izmeniti – time bi nastali harmonski problemi. Promenama bi mogli biti podvrgnuti samo imitacioni parametri preostalih kombinacija. Pošto je jedna od njih prvobitni spoj ($P + R_1$), a druga izvedeni ($R_1 + R_2$), preostaje samo mogućnost njihove zamene.

Ako se za obeležavanje prvobitnog i izvedenog spoja „višeg reda“ uvedu oznake Tanjejeva, sada napisane velikim slovima (M i N), to omogućava dodatnu diferencijaciju. U tom kontekstu, odnos $MR_1 + MR_2$, pretvara se u $NP + NR_1$. Time je izmenjen interval imitacije, jer su $Mn = Nm$, $Mm = Nn$. Kontrapunktski spoj $NP + NR_2$ na istim je visinskim pozicijama kao kod M .

Na osnovu prethodno navedenog primera 95 (M), može se izvesti formiranje izvedenog spoja „višeg reda“ (N). To uslovljava i transponovanje glasova, kako bi se očuvala pripadnost odabranom modusu i ujednačio odnos veličine melodijskih intervala između P i RR :

Primer 96

Izvedeni spoj „višeg reda“

Ovakva zamena imitacionih parametara, kod „izlomljene“ reperkusije dovodi do njene modifikacije. S druge strane, kod „pravolinijskog“ nastupa glasova, zbog pravog premeštanja biće zadržan njihov prvobitni poredak redosleda izlaganja; dolazi samo do promene imitacionog intervala.

Prvobitna visinska usmerenost nastupa deonica u N , kod „izlomljene“ reperkusije glasova može se ostvariti ako se kod komponovanja M koriste pravila $Jv = -7$. Izmenom ustanovljenog usmerenja ulaska glasova N , biće očuvani isti nazivi tonova, samo sa promenom njihovog mesta u vertikalnom prostoru (suprotno oktavno premeštanje).

Postoji i mogućnost pretvaranja „izlomljene“ reperkusije u „pravolinijsku“. Ova osobenost povezana je sa brojem kanonskih odeljaka P . Naime, troglasna kanonska imitacija podrazumeva minimalno tri dela; ukoliko je ovaj uslov narušen, između $P + R_2$ će biti

nekanonska, „prirodna“ imitacija (u preostalim kombinacijama glasova i dalje postoji pokretni kontrapunkt). Kod takvih, najkraćih imitacija sa „izlomljenom“ reperkusijom, može se dobiti nov izvedeni spoj „višeg reda“ sa $Jv = 0$. Uzima se vrednost i usmerenost jednog od bilo koja dva imitaciona intervala iz M , te se pomoću njih realizuje monointervalna „pravolinijska“ imitacija.

Takva situacija postoji u narednom primeru: u M je sadržan $Jv = -11$ ($-3 - 8 = -11$) (primer 97a). Za realizaciju N (primer 97b) upotrebljen je prvi imitacioni interval M , pri čemu je sada $Jv = 0$ ($-3 + 3 = 0$). Ovde nema troglasnog zvučanja različitih kanonskih delova; zato se i može u N izabrati jedna od prethodno izloženih dvoglasnih kombinacija M ($P + R_1$ ili $R_1 + R_2$). Pored toga, nastupom R_2 unapred je obezbeđen ispravan harmonski odnos prema R_1 – zbog monointervalne „pravolinijske“ imitacije:

Primer 97a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Canticum Cantorum* (*Sicut lilium inter spinas*, motet, t. 54–58)

Musical score for Example 97a, showing five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The lyrics are: (se) - di, et fru - ctus e - ius, (se) - di, et et fru - ctus e - ius, e - sc - di, et fru - ctus (di), et fru - ctus e - ius.

Primer 97b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Canticum Cantorum* (*Sicut lilium inter spinas*, motet, t. 54–58)

Musical score for Example 97b, showing five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The lyrics are: ius, et fru - ctus e - ius et fru - ctus e - ius dul - cis ius, e - ius, et fru - ctus e - et fru - ctus e - ius dul - e - ius, et fru - ctus e - ius.

Navedene mogućnosti tumače se na bazi teorijskih postavki Tanjejeva. One su njihova svojevrsna nadogradnja. Njihovim određenjem postiže se potpunije razumevanje pojedinih postupaka renesansnih kompozitora (kao što je to bio slučaj u poslednjem primeru). Time se šire može sagledati i potencijal kanonskog troglasa.

1.5.2.3.3. Troglasna kanonska imitacija druge vrste

U daljem tekstu biće razmotrena troglasna kanonska imitacija druge vrste u kontekstu istraživanja Tanjejeva. Pored toga, izvršiće se određenje kontrapunktskih spojeva „višeg reda“ i tumačenje načina postizanja dvostrukog, vertikalno-horizontalnog umnožavanja glasova.

Kada postoji nejednakost horizontalnog razmaka između imitacionih deonica, doći će do pojave horizontalno-pokretnog ili dvostruko-pokretnog kontrapunkta. To je predstavljeno u sledećoj shemi, gde je temporalna distanca $P + R_1$ manja u odnosu na $R_1 + R_2$:

Shema 40

R_2				A_2	B_2
R_1		A_1	B_1	C_1	D_1
P	A	B	C	D	E

Simultani nastup imitacionih delova $A_2 + C_1$ nije zastupljen između $P + R_1$. No, po Tanjejevu, „svaki spoj glasova ili odeljaka, od kojih se nijedan ne izrađuje iznova, već oba reprodukuju to što je ranije već komponovano, trebalo bi smatrati izvedenim spojem.“⁴⁵² Dakle, potrebno je pronaći prvobitni spoj, koji se, u ovakvim situacijama, pojavljuje tokom izrade kanonske imitacije, koristi se kao pomoćno sredstvo za ostvarivanje pomeranja deonica.

Za realizaciju horizontalno-pokretnog ili dvostruko-pokretnog kontrapunkta primenjuje se metoda osnovne konstrukcije, pomoću koje se postavlja svojevrsni model budućih polifonih odnosa. To podrazumeva uvođenje još jednog glasa, koji ne učestvuje u realnom zvučanju, već samo omogućava praktičnu realizaciju datog vida premeštanja.⁴⁵³ U tom kontekstu, prvobitni spoj čine proposta i dodati glas, tzv. prividna risposta (obeležena kao i realna, uz dodatak niza tačaka: $R...$); izvedeni spoj manifestuje se nastupom $R_1 + R_2$.

Ovde $R...$ prema P predstavlja projekciju R_2 u odnosu na R_1 . Kako bi se u izvedenom spoju dobio ispravan zvučni rezultat, P obrazuje pravilno zvučanje ne samo sa R_1 i R_2 , već odvojeno i sa prividnim glasom ($R...$). Pri tom, kombinacija $R_1 + R...$ ne podleže harmonskim

⁴⁵² Cf. Сергей Танеев, op. cit., 25.

⁴⁵³ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 214–217.

pravilima strogog kontrapunktskog stila, jer se ona ne koristi u kasnijem izvođenju kanonske imitacije.

Kada je rastojanje $P + R_1$ manje u odnosu na ono između $R_1 + R_2$, tada $R...$ nastupa ispred R_2 . Shematski, takva osnovna konstrukcija može se predstaviti na sledeći način:

Shema 41

R_2		A_2	B_2		
$R...$		$A...$	$B...$	$C...$	
R_1	A_1	B_1	C_1	D_1	
P	A	B	C	D	E

Ovde su $P + R...$, po usmerenosti nastupa, vertikalnom i temporalnom odnosu, isti kao $R_1 + R_2$. Određenje momenta pojavljivanja i visinskog položaja $R...$ obavlja se tako što se od R_2 odmerava obrnuto vremensko rastojanje i interval nastupa $P + R_1$.⁴⁵⁴

U narednom primeru, usled uzlazne kvartno-kvintne dispozicije glasova i temporalne distance $P + R_1$, koja je za pola takta uža od one između $R_1 + R_2$, postoji dvostruko-pokretni kontrapunkt:

Primer 98

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ad fugam (Sanctus, t. 19–25)*

The musical score consists of three staves: Altus (top), Tenor (middle), and Bassus (bottom). The lyrics are: "Ple - ni sunt coe - li et - - - coe - li et - - - ter - ra, ple - ni sunt - ter - ra, ple - ni sunt coe - li - ter - ra, ple - ni sunt coe - li et". The notation shows a double-measure rest for the Altus part at the beginning, followed by staggered entries of the phrase in the other voices.

Osnovna konstrukcija, koja je poslužila kao baza za ostvarivanje premeštanja imitacione melodije, ima sledeći izgled:

⁴⁵⁴ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit., 103.

Primer 99

Osnovna konstrukcija

The musical score for Primer 99 consists of four staves labeled R₂, R..., R₁, and P. The top staff (R₂) begins with a whole rest, followed by a series of notes. The second staff (R...) starts with a whole rest and then enters with a melodic line. The third staff (R₁) also starts with a whole rest and then enters. The bottom staff (P) provides a bass line. The piece concludes with a final cadence.

Ovde je nakon izrade prvog dela *P*, izvršeno njegovo pozicioniranje na odgovarajući vremenski i visinski interval u sve tri imitacione deonice (*R...* je u odnosu na *R₂* postavljena jedan deo ranije i sa intervalom imitacije obrnutog smera od onog između *P*→*R₁*); dalje je svaki novonapisani deo *P* prepisivan u *RR* i komponovan tako da obrazuje pravilno zvučanje sa *R₁* i *R₂*, a u odvojenom spoju i sa *R...* Na kraju je izveden troglasni kanonski stav, kombinacijom *P + R₁ + R₂*.

Kada je vremenski razmak *P + R₁* veći u odnosu na *R₁ + R₂*, način formiranja osnovne konstrukcije isti je kao i u prethodnom slučaju, pri čemu se prividni glas (*R...*) pojavljuje pre nastupa *R₁*.

Ovde se može dobiti izvedeni spoj „višeg reda“ (*N*), ukoliko se iz osnovne konstrukcije zamene mesta prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja *M*. Tako, izlaganjem kombinacije *P + R... + R₂*, dolazi do izmene visinskog i vremenskog intervala imitacije:

Primer 100

Izvedeni spoj „višeg reda“

The musical score for Primer 100 consists of three staves. The top staff begins with a whole rest, followed by a series of notes. The middle staff starts with a whole rest and then enters with a melodic line. The bottom staff provides a bass line. The piece concludes with a final cadence.

Pokretni kontrapunkt je sadržan između dva glasa, koji istovremeno sačinjavaju deo troglasne fakture. Zato, pojedina harmonska ograničenja u kontekstu „čistog“ dvoglasnog pokretnog kontrapunkta, ovde mogu biti slobodnije tretirana. To se odnosi na tretman skrivenih kvinti, koje su u trećem glasu „upotpunjene“ u trozvuk. Pored toga, kvarta se sada može koristiti kao konsonanca, ukoliko se ne pojavljuje između najnižeg i jednog od gornjih glasova, uz adekvatnu dopunu treće deonice.

U muzičko-teorijskoj literaturi potpuno je zanemaren još jedan aspekt kanonske imitacije – vertikalno umnožavanje glasova, tj. dvostruko-pokretno udvajanje. Ovde se ne pojavljuju bitnije razlike u odnosu na već razmotrene načine takvog kontrapunktskog rada. Međutim, takvim komponovanjem pojavljuju se mogućnosti formiranja novih izvedenih kontrapunktskih spojeva.

Izrada troglasne kanonske imitacije prve vrste sa vertikalnim udvajanjem, podrazumeva uvođenje složenog pokazatelja vertikalnog premeštanja. Zapravo, uz već postojeći *Jv* dodaje se onaj, koji omogućava takvo umnožavanje. S obzirom na to da je navedena metoda komponovanja do sada više puta aktuelizovana, u ovom kontekstu ne postoji potreba njenog posebnog razmatranja.

S druge strane, kod nejednakog vremenskog nastupa deonica (troglasna kanonska imitacija druge vrste), u osnovnoj konstrukciji se u posebnom linijskom sistemu i na intervalu vertikalnog udvajanja, izlaže projekcija glasa predviđenog za dupliranje (imitacija simultanog vida).

Postoji i mogućnost postizanja kontrapunktskih spojeva „višeg reda“. Dalje istraživanje biće usmereno prema ovoj problematici, koja do sada gotovo da nije izučena. Ovde je *M* troglasna kanonska imitacija, na osnovu koje se, pod određenim uslovima može ostvariti prosta dvoglasna kanonska imitacija sa vertikalnim udvajanjem (N_1), kao i kanonski troglas uz vertikano umnožavanje (N_2). U narednom primeru događa se obrnuti redosled izlaganja dva kontrapunktska spoja „višeg reda“ – N_1 i *M*:

Primer 101a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Canticum Canticorum* (*Si ignoras te*, motet, t. 23–25)

The musical score for five voices (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) is shown. The lyrics are: a - bi post ve - sti - gi - a gre - rum tu - a - bi post ve - sti - gi - a gre - a - bi. The score is in G major and common time. The Cantus part has a sharp sign above the first measure. The Quintus part has an '8' below the first measure. The Bassus part has an '8' below the first measure.

Primer 101b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Canticum Canticorum* (*Si ignoras te*, motet, t. 26–28)

Musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The lyrics are: (tu) - o - rum, gre-gum tu - o - rum, gum tu - o - rum, gre - gum tu - o - rum, post ve - sti - gi - a gre-gum tu - post ve - sti - gi - a gre -

Kombinaciji $P + R_1$ iz M dodata je projekcija donjeg glasa za tercu naviše ($R_1^{dv} = -2$, nepotpuno vertikalno udvajanje). Potom je realizovana i celovita troglasna kanonska imitacija druge vrste (M). Osnovna konstrukcija, kojom je izvršeno pozicioniranje muzičkog materijala, imala bi sledeći vid:

Primer 102

Osnovna konstrukcija

Musical score showing the basic construction with five staves labeled R..., R₂, P, R₁^{dv}, and R₁.

Iz navedene osnovne konstrukcije, izlaganje troglasne kanonske imitacije sa vertikalnim udvajanjem (N_2) nije moguće, jer se između R_1^{dv} i R_2 u trećem taktu obrazuje niz od tri paralelne oktave. Međutim, uz minimalne korekcije, odnosno promenom samo dva poslednja tona P , i ova mogućnost bi bila praktično ostvarena:

Primer 103

Troglasna kanonska imitacija sa vertikalno-pokretnim udvajanjem

Musical score showing the three-voice canonical imitation with vertical movement.

Istraživanje troglasne kanonske imitacije, koje je realizovao Tanjejev, dovelo je do jednostavnog određenja pokazatelja vertikalnog premeštanja – na osnovu imitacionih intervala i reperkusije glasova. S druge strane, osnovna konstrukcija i ovde je u funkciji realizacije horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog kontrapunkta. Tretman temporalne distance glasova, kao značajnog činioca troglasnog kanonskog stava, kao i definisanje pravih i suprotnih kontrapunktskih premeštanja, nova su dostignuća u teoriji imitacione polifonije. Pored toga, navedenom nadogradnjom teorijskog sistema Tanjejeva, postižu se značajne mogućnosti kod analize i komponovanja.

Po doprinosu izučavanju troglasne kanonske imitacije, izdvajaju se Norden i Tanjejev. Bez obzira na uočene razlike, zapaža se i svojevrsna povezujuća nit između pojedinih aspekata njihovog tumačenja. Naime, čini se da je Norden, u svom istraživanju krenuo sličnim putem kao i Tanjejev. To se manifestuje korišćenjem elementarnih matematičkih radnji kod rešavanja kontrapunktskih problema ili uočavanjem povezanosti vertikalnog premeštanja sa imitacionim intervalima. Međutim, Nordenu je nedostajao celovit teorijski sistem pokretnog kontrapunkta; zato se i ne ide izvan suprotnog premeštanja. Potreba uproščavanja komponovanja uvođenjem tehnike „nota prema noti“, neophodnost pretvaranja „pravolinijske“ reperkusije u „izlomljenu“, problemi kod sabiranja vrednosti harmonskih intervala – doprineli su, između ostalog, da Nordenov rad ne pređe granice spekulativnih razmatranja.

S druge strane, Tanjejev je ostao dosledan svom učenju o pokretnom kontrapunktu. Njegovi osnovni principi, iako prvobitno postavljeni i definisani na primeru kontrastne, slobodne polifonije, u imitaciji su zadržali aktuelnost, pokazujući, tako, da su osnovni mehanizmi kontrapunktskih premeštanja nepromenljivi, bez obzira na tip polifone fature.

Tabela 8

Klasifikacija troglasnih kanona prve vrste (po Tanjejevu)

The image displays 13 examples of three-part canons, each consisting of two staves of music. The canons are arranged in a grid-like fashion, with some having two columns of staves and others having one. Each example is labeled with a value of J_v .

- $J_v = 1$: Two staves, one above the other, with an upward arrow on the top staff and a downward arrow on the bottom staff.
- $J_v = -1$: Two staves, one above the other, with a downward arrow on the top staff and an upward arrow on the bottom staff.
- $J_v = 2$: Two staves, one above the other, with an upward arrow on the top staff and a downward arrow on the bottom staff.
- $J_v = -2$: Two staves, one above the other, with a downward arrow on the top staff and an upward arrow on the bottom staff.
- $J_v = 3$: Two staves, one above the other, with an upward arrow on the top staff and a downward arrow on the bottom staff.
- $J_v = -3$: Two staves, one above the other, with a downward arrow on the top staff and an upward arrow on the bottom staff.
- $J_v = 4$: Two staves, one above the other, with no arrows.
- $J_v = -4$: Two staves, one above the other, with no arrows.
- $J_v = 5$: Two staves, one above the other, with no arrows.
- $J_v = -5$: Two staves, one above the other, with no arrows.
- $J_v = 6$: Two staves, one above the other, with no arrows.
- $J_v = -6$: Two staves, one above the other, with no arrows.
- $J_v = -4 >$: Two staves, one above the other, with an upward arrow on the top staff and a downward arrow on the bottom staff.
- $J_v = -5 >$: Two staves, one above the other, with an upward arrow on the top staff and a downward arrow on the bottom staff.
- $J_v = -6 >$: Two staves, one above the other, with an upward arrow on the top staff and a downward arrow on the bottom staff.

Musical notation for $J_v = -7$. It consists of two staves. The upper staff has an upward-pointing arrow above the first measure and a downward-pointing arrow below the first measure. The notation includes various note values and rests across eight measures.

Musical notation for $J_v = -8$. It consists of two staves with musical notation across eight measures.

Musical notation for $J_v = -9$. It consists of two staves with musical notation across eight measures.

Musical notation for $J_v = -10$. It consists of two staves with musical notation across eight measures.

Partial musical notation for $J_v = -11$, showing the first two measures of a two-staff system.

Musical notation for $J_v = -11$. It consists of two staves with musical notation across eight measures.

Partial musical notation for $J_v = -12$, showing the first two measures of a two-staff system.

Musical notation for $J_v = -12$. It consists of two staves with musical notation across eight measures.

Partial musical notation for $J_v = -13$, showing the first two measures of a two-staff system.

Musical notation for $J_v = -13$. It consists of two staves with musical notation across eight measures.

Partial musical notation for $J_v = -14$, showing the first two measures of a two-staff system.

1.5.3. Horizontalno-pokretno i dvostruko-pokretno udvajanje različitih melodija

U daljem tekstu rada biće obuhvaćeni različiti aspekti potpunog i nepotpunog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja kontrastnih kontrapunktskih melodija. To će biti realizovano istraživanjem nekanonske, proste i složene kanonske imitacije.

U teoriji Tanjejeva definisano je samo udvajanje kontrastnih glasova po vertikali.⁴⁵⁵ Pokretna umnožavanja po horizontalnim i dvostrukim (vertikalno-horizontalnim, dijagonalnim) koordinatama, do danas nisu teorijski određena. Razmatrajući otvorena pitanja teorije složenog kontrapunkta, jedino je Južak dala predlog mogućih poimanja takvog dupliranja u kontrapunktu.⁴⁵⁶

Kod potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja, ističe se obrazovanje dvostrukog, trostrukog ili višestrukog kanona.⁴⁵⁷ Prema širem poimanju, aktuelnom u ovom radu, koje uključuje imitaciju bez obzira na dužinu njene primene – takav politematski kanon bio bi, zapravo, pojedinačni slučaj kanonske imitacije, produkt njene dosledne primene. S druge strane, „delimično umnožavanje glasova“ proizvodi kanone sa dopunskim glasovima, pandan nepotpunom vertikalnom udvajanju.⁴⁵⁸ Šire gledano, to može biti i „obična“ imitacija, zastupljena samo u segmentu neke kompozicije, sa naknadno dopisanim deonicama.

No, drugačiji vid nepotpunog horizontalno-pokretnog udvajanja, koji do sada nije tako tumačen (uključujući i Južak), čini imitacija na kantus firmus (dalje će skraćeno biti označen: *c.f.*, od lat. *cantus firmus*); na fonu već komponovane ili preuzete melodije, dodaje se imitacija (obrnuto od prethodnog slučaja). Tada se kombinacija *c.f.* + *P* može tretirati kao prvobitni spoj, dok će *c.f.* + *R* činiti izvedeni spoj. Istovremeno zvučanje ova dva kontrapunktska spoja donosi uslovljenu pojavu pokretnog kontrapunkta simultanog vida.

U muzičko-teorijskoj misli, sve do danas su nedovoljno izučene mogućnosti horizontalno-pokretnog umnožavanja glasova. Pri tom, problematika dvostruke prirodne imitacije kao i one na *c.f.* gotovo da nije istražena, te se u ovom radu ona po prvi put obuhvata celovito.

S druge strane, dvostruki kanon, odnosno potpuno horizontalno-pokretno udvajanje dve različite melodije, istražio je Bogatirjev.⁴⁵⁹ Njegov rad je baziran na muzičkim primerima iz različitih epoha (uključujući i XX vek). S obzirom na to da je u velikom stepenu razmotrena većina pojava oblika dvostrukog kanona, dalji fokus razmatranja će

⁴⁵⁵ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 122–157.

⁴⁵⁶ Cf. Кира Южак, op. cit., 234.

⁴⁵⁷ Cf. Ibid., 234.

⁴⁵⁸ Cf. Idem.

⁴⁵⁹ Cf. Семен Богатырев, *Двойной...*, op. cit.

prevashodno biti postavljen na prenošenje teorijskih postavki Bogatirjeva u kontekst muzičke prakse strogog stila, čime će biti preispitana mogućnost njihovog funkcionisanja i u ovakvim uslovima.

Istovremeno pokretno udvajanje po vertikali i horizontali, odnosno paralelno kretanje kanonskih deonica u nesavršenim konsonancama, dovodi do dvostruko-pokretnog umnožavanja (svojevrсна sinteza pristupa problematici kontrapunktskog udvajanja Tanjejeva i Južak). Može se proizvesti potpuno udvajanje po jednoj koordinati (horizontalnoj ili vertikalnoj), uz nepotpuno udvajanje po drugoj, ili se, pak, može realizovati simultano nepotpuno ili potpuno vertikalno-horizontalno umnožavanje.

Na ovaj način, uspostavljena je veza udvajanja sa sistemom pokretnog kontrapunkta. Ona se ogleda ne samo u koordinatama po kojima se vrše navedena pomeranja/umnožavanja deonica, već i po načinu njihovog poimanja i komponovanja.

1.5.3.1. Nepotpuno horizontalno-pokretno udvajanje

Tokom daljeg razmatranja, biće sagledane specifičnosti nepotpunog horizontalno-pokretnog udvajanja – posebno imitacije na *c.f.* Na takvim osnovama, potom će se izvršiti tumačenje dvostruko-pokretnog umnožavanja kontrapunktskih deonica. Pažnja će biti posvećena i razvoju teorije ovakvog kontrapunktskog rada.

Horizontalno-pokretno udvajanje jedne od dve različite melodije podrazumeva minimalno tri glasa. To se postiže na dva načina. Tako, može se prvo postaviti imitacija, kao osnova za potonje dopisivanje dopunskih glasova.⁴⁶⁰

Naredni primer nije baziran na tematizmu koji bi bio u vezi sa istoimenim crkvenim napevom.⁴⁶¹ Zato se osnovano može pretpostaviti da je kontrastni muzički materijal u tenoru, dopisan tek nakon postavke okvirnih deonica:

Primer 104

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Spem in alium (Crucifixus)*, t. 11–16)

The musical score shows three voices: Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: (no) - bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to, sub Pon-ti-
 (no) - - bis: sub Pon-ti-o Pi-la - to,
 sub Pon-ti-o Pi-la-to, sub Pon-ti-o Pi-

⁴⁶⁰ Takvi primeri navođeni su tokom prethodnih razmatranja dvoglasne imitacije, gde je postojalo ponavljanje sa drugačijim prostornim odnosima njenih konstituenata. Zbog slobodnih glasova, oni se mogu tretirati i kao vid kontrapunkta sa nepotpunim horizontalno-pokretnim udvajanjem.

⁴⁶¹ Cf. Raffaele Casimiri, *Il volume sesto delle opera complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Volume VI*, Fratelli Scallera, Roma, 1939, X

Beskrajni kanon i kanonska sekvenca takođe mogu imati dopunske glasove, čime se, opet, postiže nepotpuno horizontalno-pokretno udvajanje. Poput prethodnog slučaja, podrazumeva se početna postavka imitacionog sloja fature. Ovakvo komponovanje ne donosi složenosti, jer se kontrastne deonice izrađuju nakon imitacije, prema kojoj grade pravilan kontrapunkt. Iz tog razloga, ne postoji potreba detaljnijeg sagledavanja takvih kontrapunktskih situacija.

Drugi način nepotpunog horizontalno-pokretnog udvajanja zasniva se na nekanonskoj ili kanonskoj imitaciji izrađenoj na fonu unapred postavljene melodije. Takav kontrapunktski stav ima pokretni kontrapunkt simultanog vida (osim u retkim situacijama, koje će kasnije biti posebno razmotrene).

Naime, u odnosu na dati odlomak *c.f.*, svaki odeljak *P* trebalo bi istovremeno da proizvede pravilan kontrapunkt i prema drugom odlomku *c.f.*, kada se na odabranom visinskom i vremenskom rastojanju pojavi kao *R*. Tu je imitacija u zavisnosti od *c.f.* koji bitno utiče na njen izgled, što je obrnuto od prethodnog slučaja (dopunski glas bio je u takvom odnosu prema imitaciji, koja je činila osnovu kompozicije).

Posebna složenost manifestuje se kod beskrajnog kanona i kanonske sekvence, jer se događaju pomeranja i prema *c.f.* Pored toga, dopunska deonica, u prvom načinu nepotpunog horizontalno-pokretnog udvajanja, može biti usklađena sa prirodom imitacionog sloja, odnosno biti doslovno ili sekventno ponovljena. U tom kontekstu, ukoliko sekvenca dopuskog glasa odgovara intervalu i smeru sekvence imitacionog sloja, ili je njegov muzički materijal ponavljen na istoj visini kod beskrajnog kanona – nema novih specifičnosti koje bi trebalo istražiti. Međutim, kada se u neimitacionom sloju kod ponavljanja upotrebi drugačiji smer i/ili interval premeštanja u odnosu na imitaciju: sekventno kretanje nasuprot „statičnosti“ beskrajnog kanona, ponovljeno izlaganje na istoj visini kod sekventnog kretanja imitacije – takav „slobodni glas“ će biti tretiran kao svojevrsni *c.f.* Njegov melodijski sadržaj je već unapred određen, usled ponavljanja, ali pri tom nije usklađen sa imitacijom.

Navedene mogućnosti pojave nepotpunog horizontalno-pokretnog umnožavanja kontrastnih deonica, malo su izučene. Zato će, u ovom radu, one biti obuhvatno analitički sagledane, uz određenje modaliteta njihovog komponovanja.

1.5.3.1.1. Istorijat teorije kantusa firmusa

U fokusu ovog razmatranja biće teorijska određenja komponovanja na *c.f.* Na osnovu toga, dobiće se predstava o stepenu izučenosti njegovih složenijih aspekata. To će, u daljem toku rada, omogućiti i bolje razmevanje aktuelnosti istraživanja imitacije na *c.f.*

U starim muzičko-teorijskim traktatima izučavanje kontrapunktiranja na *c.f.* uglavnom se svodilo na definisanje vertikalne komponente muzičkog toka i uzajamnih odnosa polifonih deonica. Složenije kontrapunktske situacije koje se pri tom mogu pojaviti, posebno kod imitacije – malo su izučene.

Tako, Buhner (Hans Buchner) izlaže razne načine rada sa melodijom gregorijanskog korala: npr. svođenje njenih tonova na brevis i semibrevis, što je praćeno slobodnim deonicama, koje se dopisuju pomoću tehnike „nota prema noti“, nakon čega se mogu figurirati. Način obrade izvornog napeva, kojim se njegova melodija „na početku komada i na početku svih delova sprovodi po raznim glasovima, ili se, u krajnjoj meri, imitaciono priprema“, naziva se *ars fugandi*.⁴⁶² Međutim, nije aktuelizovan još jedan, najsloženiji aspekt komponovanja na *c.f.* – sprovođenje imitacije za vreme njegovog trajanja.

Ponavljjanje određenog muzičkog materijala prema *c.f.* nazivano je različitim terminima: npr. *contraponto fugato*, *contraponto con obbligo*, *contraponto per perfidia*, *contraponto per riditta*, *contraponto capriccioso*, *ymitacion*.⁴⁶³ Jedan od prvih muzičkih teoretičara, koji je aktuelizovao takav kontrapunktski rad bio je Tinktoris (Johannes Tinctoris); u svom šestom pravilu kontrapunkta uveo je zabranu ponavljanja već izloženih melodijskih obrta u dopisanoj deonici prema *c.f.*, posebno ukoliko je ponavljanje sadržano i u vodećem glasu.⁴⁶⁴

Renesansni muzički teoretičari ponekad nisu pravili jasnu razliku između ponavljanja u raznim glasovima, od onog u samo jednom glasu. Tako je npr. Montañjos (Francisco de Montañjos) harmonsku sekvencu, odnosno transponovanje kako *c.f.* tako i dodatog glasa ili glasova na isti interval, imenovao „opšta imitacija“ (špan. *ymitacion general*); ponavljanje kratkog motiva sa različitim ritmičkim trajanjima, koji, tako, obrazuje različite vertikalne intervale sa *c.f.*, nazivao je „posebna imitacija“ (špan. *ymitacion particular*).⁴⁶⁵

Komponovanje dvoglasnih kanona na *c.f.* sa malim vremenskim rastojanjem nastupa glasova razmatrao je Carlino, pri čemu je posebnu pažnju posvetio osmišljavanju melodijskih intervala, koji omogućavaju postizanje pravilnog harmonskog toka celokupnog troglasa.⁴⁶⁶

⁴⁶² Cf. Татьяна Баранова, Из истории органной мессы, *Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки*, Вып. 40, Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, Москва, 1978, 147–148.

⁴⁶³ Cf. Peter Schubert, Counterpoint pedagogy..., op. cit., 511.

⁴⁶⁴ „Sexta regula est, quod super cantum planum canentes in quantum possumus redictas evitare debemus maxime si aliquae fuerint in tenore.“ Cf. Johannes Tinctoris, Johannes Tinctoris, Liber de arte contrapuncti, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, IV, Durand, Paris, 1864–1876, 150.

⁴⁶⁵ Cf. Peter Schubert, op. cit., 512.

⁴⁶⁶ Cf. Gioseffo Zarlino, op. cit., 256–258.

Pevači koji bi izvodili propostu prema *c.f.*, unapred su mogli znati, u skladu sa naučenim šablonima kretanja intervala, zvučni rezultat kod nastupa risposte. Možda je proposta konstruisana i vežbana uz deonicu *c.f.* – bez drugog glasa, nakon čega bi tako pripremljen muzički materijal pamtio pevač koji donosi rispostu.⁴⁶⁷ Ovo potvrđuje i Carlino, koji za kanon na *c.f.* ističe da bi „kontrapunktičar, bilo da piše ili improvizuje, uvek trebalo da ima u vidu to što će konsekvent [risposta, prim. Z. B.] uraditi, kako ne bi napravio greške.“⁴⁶⁸ Slično navodi Morli, zapažajući vezu melodijskog i harmonskog aspekta zvučnih odnosa: kod kanona na uzlaznoj kvarti, ukoliko se proposta kreće parnim intervalom u jednom smeru i neparnim u drugom, kao rezultat dobija se ispravan kontrapunkt.⁴⁶⁹

Konkretnije o vezi melodijskih intervala i harmonske komponente imitacionog stava piše Lusitano (Vincenzo Lusitano), navodeći spisak intervalskih šablona, namenjenih učenju.⁴⁷⁰ S druge strane, Bat (William Bathe) je izložio pravila za primenu harmonskih intervala dostupnih između prethodno napisane koralne melodije i proposte, u skladu sa svakim melodijskim intervalom *c.f.* (od prime do oktave uzlazno i silazno), na vremenskom rastojanju semibrevisa (to je i trajanje tonova *c.f.*).⁴⁷¹ Komponovanje kanona od prime do septime u oba smera, vrši se pomoću tabele, u kojoj je potrebno pronaći dva broja: onaj koji je u koloni intervala imitacije i drugi, u koloni melodijskih pokreta *c.f.* Time se preseca ćelija koja pokazuje cifre koje predstavljaju dostupne harmonske intervale u proposti prema *c.f.*; pokazana su i zabranjena melodijska kretanja kod njene izrade.⁴⁷²

⁴⁶⁷ Cf. Peter Schubert, op. cit., 513.

⁴⁶⁸ Gioseffo Zarlino, op. cit., 257.

⁴⁶⁹ Cf. Thomas Morley, op. cit., 98.

⁴⁷⁰ Na početku su izloženi fragmenti *c.f.* u različitom kretanju (npr. uzlazna terca i silazna sekunda, uzlazna kvarta i silazna terca itd.), naspram kratkih *c.f.*, gde se svaki od njih podiže ili spušta samo u jednom intervalu. Imitacione deonice su dodate sa malim vremenskim rastojanjem (jedna ili dve polovine), kao „nota prema noti“, na vertikalnom intervalu kvarte ili kvinte. Na osnovu toga, *c.f.* bi mogao biti shvaćen kao niz segmenata, preuzetih od različitih navedenih obrazaca. Pevač bi trebalo da zapamti sve šablone. U skladu sa visinskim i vremenskim intervalom imitacije, analizirajući kretanje *c.f.* – biraju se odgovarajući naučeni obrasci. Cf. Peter Schubert, op. cit., 514.

⁴⁷¹ Detaljno razmotren Batov tabelarni metod komponovanja videti u: Denis Collins, William Bathe's Tabular Method and Late Renaissance Theories of Canon Composition, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Časopis Katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza, I*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009, 87–95.

⁴⁷² Po sličnoj metodi, ali bez *c.f.*, komponovanjem samo jedne deonice u celim notama Goldin (Robert Gauldin) je dobio dvoglasni kanon sa malim vremenskim rastojanjem nastupa tonova (tzv. „streto kanon“), koji se prvo postavlja u vidu „note prema noti“, uz potonje figuriranje deonica. Cf. Robert Gauldin, *The Composition of Late Renaissance Stretto Canons, Theory and Practice, Vol. 21*, 1997, 29–54. Na srpskom jeziku, Goldinova metoda razmotrena je u: Senka Belić, *Kompoziciona tehnika renesansnih stretto kanona prema Robertu Goldinu*, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 4*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2007, 104–114. Međutim, Korčinski je ranije od Goldina dokazao vezu između melodijskih intervala proposte, vertikalnog i horizontalnog rastojanja nastupa risposte, te na osnovu formule omogućio praktičnu realizaciju kanona sa uskim vremenskim nastupom, izradom samo početne deonice. Cf. Евгений Корчинский, op. cit.

Muzički teoretičari su dozvoljavali slobode ukoliko je prema *c.f.* trebalo ostvariti komplikovaniji kontrapunktski rad. Morli je pravio razne ustupke, dozvoljavajući izmene *c.f.* i slobodnije korišćenje harmonskih intervala (npr. pojavu sekste, kao prvog sazvučja kod simultanog nastupa glasova), izlažući još sledeće: „Imitacija (*point*) opravdava i sve ostale greške, o kojima bi bilo moguće raspravljati, izuzev nepravilnog diskanta, tj. dve jednake savršene konsonance uzastopno i tome slično.“⁴⁷³

Tokom narednih vekova, kontrapunktski aspekti imitacije na *c.f.* nisu temeljnije razmatrani (što je svakako uslovljeno i njenom manjom primenom, kasnije i gotovo potpunim odsustvom u kompozitorskoj praksi). U muzičko-teorijskim radovima, mogu se pronaći uglavnom konstatacije o imitacionom radu na podlozi preuzete melodije, ali nedostaje sagledavanje metoda izrade, kao i uočavanje složenih kontrapunktskih pojava (npr. pokretnog kontrapunkta). Ova činjenica biće pokazana na primeru značajnijih kontrapunktskih radova, objavljenih tokom XIX–XX veka.

Tako, za primer imitacije na *c.f.* ističe se da je ona zasnovana na muzičkom materijalu peuzetom iz *c.f.* ili je nazavisna od njega, pri čemu proposta ne bi trebalo da bude velike dužine.⁴⁷⁴ Aktuelizuje se i problem izrade „kanona na *c.f.* ili koral“, bez navođenja konkretnijih načina takvog kontrapunktskog rada.⁴⁷⁵ S obzirom na to da interval imitacije ili njeno vremensko rastojanje, usled osobenosti kontrapunktiranja, od određenog momenta mogu onemogućiti nastavak kanona, rešenje problema se ponekad zasniva više na slučajnosti nego na primeni određenih znanja. Naime, savetuje se da bi tada „trebalo napraviti nov pokušaj, u nekom drugom intervalu ili nekom drugom rastojanju, sve dok naš napor ne bude nagrađen uspehom.“⁴⁷⁶ Pre samog komponovanja, trebalo bi još u mislima napraviti shemu budućeg kanona, određenjem intervala i rastojanja imitacije prema *c.f.*, kako bi se došlo do uverenja da postoji „perspektivan početak“.⁴⁷⁷

Za „dvohlasnu imitaciju na koral“, navodi se primer gde je *c.f.* raščlanjen na fraze između kojih se nalaze pauze. Imitacija počinje pre nastupa *c.f.* i prerasta u slobodan kontrapunkt kod uvođenja prvog tona osnovne melodije. Tako je sve do poslednje koralne fraze, koju prati imitacija, „interesantnija i teža za izradu“, jer tu „tema i odgovor“ služe kao

⁴⁷³ Thomas Morley, op. cit., 76.

⁴⁷⁴ Cf. Frederick Bridge, op.cit., 64–75.

⁴⁷⁵ Cf. Ebenezer Prout, op. cit., 191.

⁴⁷⁶ Ibid., 191.

⁴⁷⁷ Cf. Ibid., 193.

kontrapunkt prema *c.f.*⁴⁷⁸ No, osim takvih konstatacija, nedostaje razmatranje ostalih kontrapunktskih aspekata navedene situacije.

Tehnika komponovanja na *c.f.* tretira se i kao jedan od važnijih elemenata kompozicione tehnike.⁴⁷⁹ Osnovna melodija se i tu raščlanjava na fraze razdvojene pauzama, dok ostala dva glasa, za vreme pauziranja, imaju imitaciono izlaganje tematskog motiva preuzetog iz osnovne melodije (nastupom njenog prvog tona ona se prekida, dok dva puta imitacija nastupa i za vreme trajanja tonova *c.f.*). No, izostaje temeljnije izučavanje takve kontrapunktske tehnike.

Pojavljuju se i nešto konkretnije izlaganje načina komponovanja. Naime, predlaže se početna postavka skice budućeg zvučanja, tj. ispitivanje kontrapunktskih mogućnosti. To obuhvata osnovnu melodiju raščlanjenu na segmente, početak *P* i kasnije nastupe svake nove fraze *c.f.*, kao i imitaciju, odnosno „ponovljene ulaske“ (eng. *reentries*) već napisanog muzičkog materijala. Kada odabrani elementi imitacije zadovolje validnost zvučanja kontrapunktske vertikale, sledi popunjavanje praznine između fraza *c.f.*⁴⁸⁰

Obimno istraživanje problematike *c.f.* ostvario je Sparks (Edgar Spraks).⁴⁸¹ No, tu su u fokusu razmatranja prevashodno modaliteti obrade preuzetog napeva, njegova pojava u polifonoj fakturi muzičkog dela i problemi njegove detekcije. Pri tom, kontrapunktski aspekt, koji bi bio okrenut prema ispitivanju složenijih odnosa melodija, koji se ispoljavaju između *c.f.* i ostalih deonica – nije temeljnije razmotren. Taj problem se retko aktuelizuje, samo delimično kroz tzv. „postavku“ vodeće melodije (*c.f. setting*), što se tretira kao bitna karika u radu sa preuzetim muzičkim materijalom. On se izlaže uz prateće kontrapunktske glasove, odnosno „postavka *c.f.* odnosi se na ceo polifoni kompleks, sa *c.f.* kao vodećim melodijskim glasom.“⁴⁸² Prema Sparksu, kompozitori imaju određen plan kod raspoređivanja *c.f.*, dajući prednost kratkim motivima i njihovom imitacionom izlaganju, ili se, pak, dešava njegovo slobodnije prezentovanje. Prvi način Sparks naziva „racionalnim“, nasuprot „iracionalnom“ načinu.⁴⁸³ Formiranje imitacije na *c.f.*, koju, inače, Sparks ne razmatra u svom radu, po navedenom pristupu moglo bi biti okarakterisano kao „racionalno višeg reda“, pošto u odnosu na „obične“ vidove imitacije, ono zahteva višestruka planiranja i veću složenost komponovanja, o čemu će kasnije biti više reči.

⁴⁷⁸ Ludwig Bussler, op. cit., 107–110.

⁴⁷⁹ Cf. Owen Swindale, op. cit., 78–81.

⁴⁸⁰ Cf. Robert Gauldin, *A Practical Approach to Sixteenth-Century...*, op. cit., 154.

⁴⁸¹ Cf. Edgar Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963.

⁴⁸² Ibid., 43.

⁴⁸³ Cf. Ibid., 119.

Rad Sokolova u potpunosti je posvećen imitaciji na *c.f.*, ali teorijski odeljak ne sadrži razmatranje njenih kontrapunktskih osobnosti, niti metoda njene izrade.⁴⁸⁴ Jedino se naglašava da bi kod postojanja stalne teme za imitaciju, njeno višekratno izlaganje sa ponovljenim segmentima *c.f.* trebalo da bude u novoj kombinaciji, što se ostvaruje pomoću pokretnog kontrapunkta.⁴⁸⁵ Ovakvo stanovište lako se može pogrešno shvatiti: nema se u vidu uslovljeno delovanje principa pokretnog kontrapunkta (kontrapunktske kombinacije koje nastaju između istih delova imitacione melodije prema različitim odeljcima *c.f.*) – takva problematika nije aktuelizovana čak ni informativno. Ovde se, zapravo, radi o ponavljanju svih glasova prethodno izloženog kontrapunktskog modela (uključujući i *c.f.*), uz drugačije prostorno-vremenske odnose njegovih konstituenata.

Fokus istraživanja u radu Simakove i Jevdokimove, postavljen je na raznovrsnim modifikacijama osnovne melodije.⁴⁸⁶ Aktuelizovanje samo pojedinih problema odnosa glasova kod imitacije na *c.f.*, razmotrila je Simakova, o čemu će biti više reči tokom kasnijeg izlaganja.⁴⁸⁷

U našoj muzičko-teorijskoj literaturi, nema temeljnijeg razmatranja specifičnosti imitacije na *c.f.*⁴⁸⁸ Jedan kraći rad posvećen je problematici složenijih kontrapunktskih odnosa takvog kontrapunktskog rada,⁴⁸⁹ dok su članci Repanića⁴⁹⁰ i Beličke,⁴⁹¹ tim povodom uglavnom bazirani na konstatacijama, te se temeljnije ne bave istraživanjem kontrapunktskih odnosa deonica.⁴⁹²

⁴⁸⁴ Cf. Николай Соколов, *Имитации на Cantus firmus; Пособие при изучении контрапункта строгого стиля*, Издание государственной консерватории, Ленинград, 1928.

⁴⁸⁵ Cf. Ibid., 15–16.

⁴⁸⁶ Cf. Юлия Евдокимова и Наталья Симакова, *Музыка эпохи Возрождения; cantus prius factus и работа с ним*, Музыка, Москва, 1982.

⁴⁸⁷ Cf. Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga..., часть I*, op. cit., 387–391.

⁴⁸⁸ Cf. Vlastimir Peričić, *Instrumentalni...*, op. cit., 169–170.

⁴⁸⁹ Cf. Zoran Božanić, *Imitation on Cantus Firmus in Renaissance Vocal Polyphony*, In Miloš Zatkalik et al. (Ed.), *Music Theory and Analysis, The 9th International Conference 13–15 may 2011*, Faculty of Music, Belgrade (u štampi).

⁴⁹⁰ Cf. Predrag Repanić, *Osnovni principi rada sa kantus firmusom u renesansnoj vokalnoj polifoniji*, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik Katedre za teorijske predmete: Muzička teorija i analiza 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2004, 58–59.

⁴⁹¹ Cf. Senka Belić, *Kantus firmus u duhovnim kanonima Žoskena de Prea*, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik Katedre za teorijske predmete: Muzička teorija i analiza 2*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2005, 56.

⁴⁹² Čak ima i vrlo osobenih zaključaka, npr. da su u pojedinim situacijama za „izradu kanonske risposte primenjeni proračuni horizontalnog pomeranja.“ Navedena „izrada risposte“ nije jasna, s obzirom na to da ona predstavlja samo projekciju proposte, te u tom kontekstu podrazumeva pozicioniranje već izrađenog, komponovanog muzičkog materijala, njegovo transponovanje na drugu vremensku i visinsku distancu. Cf. Ibid., 57.

U muzičko-teorijskoj literaturi nedostaje definisanje mnogih aspekata imitacije na *c.f.* Tokom daljeg razmatranja biće kritički razmotreno tumačenje ove problematike koje je realizovala Simakova, da bi, potom, bilo izvršeno i njeno celovito istraživanje.

1.5.3.1.2. Prosta kanonska i nekanonska imitacija na *kantus firmus*

Imitacija na *c.f.* – u zavisnosti od odabranih parametara – sadrži neki od vidova pokretnog kontrapunkta. Simakova razmatra jedan aspekt takvog kontrapunktskog rada – način komponovanja „fuge na *kantus firmus*“ ili „fuge na koral“. ⁴⁹³ Međutim, pojava pokretnog kontrapunkta svojstvena je kanonskoj imitaciji na *c.f.* sprovedenoj na manjem prostoru. Pored toga, ista karakteristika se uočava i kod primene nekanonske imitacije. No, u sagledavanju ove problematike Simakova se ograničila samo „običnim“ vidom kanona, ne uzimajući u obzir njegove ostale pojavne oblike (beskrajni kanon, kanonsku sekvencu itd.).

Tokom daljeg razmatranja, prvo će biti sagledani poimanje i izrada dvoglasne kanonske imitacije na *c.f.*, koje izlaže Simakova. Potom će uslediti šire obuhvatanje ove problematike, uz izučavanje i drugih oblika takvog kontrapunktskog rada: nekanonske imitacije, dvoglasnog beskrajnog kanona i kanonske sekvence, kao i mogućnosti dvostrukog udvajanja. Biće obuhvaćeni različiti primeri: od onih kod kojih je izbegnuta pojava pokretnog kontrapunkta, pa sve do pojedinih, vrlo složenih kontrapunktskih situacija. Većina od njih je ovde prvi put aktuelizovana i istražena.

Kod dvoglasne kanonske imitacije na *c.f.* podrazumeva se postojanje minimalno tri glasa. Muzički materijal za imitaciju može biti preuzet iz *c.f.*, ili je kontrastan u odnosu na njega. Ukoliko je interval imitacije prima, a *c.f.* postavljen u jednom od okvirnih glasova, događa se pojava horizontalno-pokretnog kontrapunkta; kada je zastupljen neki drugi imitacioni interval ili je osnovna melodija pozicionirana kao unutrašnji glas polifone fakture (izuzev imitacije na *primi*) – dejstvuje dvostruko-pokretni kontrapunkt. Prvobitni spoj čine $P + c.f.$, dok je izvedeni spoj manifestovan kombinacijom $R + c.f.$ Postavka *c.f.* u okvirnu deonicu dovodi do pravog premeštanja po vertikali (izuzev imitacije na *primi*); kada je on srednji glas, vertikalno pomeranje biće suprotno.

Za komponovanje kanona na *c.f.* izrađuje se specifičan vid svojevrsne osnovne konstrukcije, tzv. „prividni dvostruki kanon“. ⁴⁹⁴ Prvo se postavlja *c.f.* i unapred određuju imitacioni parametri (visinski i vremenski interval nastupa deonica, kao i njihov redosled). Zbog horizontalno-pokretnog kontrapunkta uvodi se i dopunski glas, u kojem se, u skladu sa

⁴⁹³ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 387–391.

⁴⁹⁴ Cf. Ibid., 389.

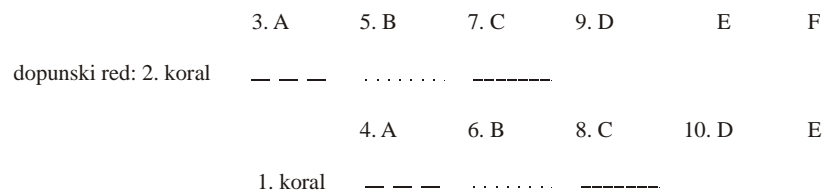
odabranim intervalom imitacije (vertikalnim i horizontalnim), ponovo izlaže *c.f.* On se sada pozicionira u levo prema prethodno napisanoj deonici *c.f.*, pri čemu se, zapravo, dobija proposta. Ona se postavlja na interval suprotnog smera u odnosu na onaj koji će biti sadržan u „realnoj“ imitaciji.

Ovde se pojavljuje osoben način izrade osnovne konstrukcije, jer se u *c.f.* sloju prvo piše prividna risposta, pa se, u zavisnosti od imitacionih parametara drugog imitacionog sloja, postavlja prividna proposta. U realnom zvučanju ova imitacija se neće pojavljivati, već je ona samo pomoćno sredstvo komponovanja. Prividna proposta je, zapravo, projekcija odlomka *c.f.* koji se pojavljuje u momentu kada se dati kanonski deo prenese u drugu deonicu (realnu rispostu).

Delovi kanonske imitacije izrađuju se tako da se između realnih deonica obrazuje pravilan kontrapunkt (*P + R + c.f.*), kao i validno zvučanje u odvojenom spoju između *PP*.⁴⁹⁵ Na kraju postavke svih glasova osnovne konstrukcije, odnosno „prividnog dvostrukog kanona“, potrebno je ukloniti dopunski linijski sistem, čime se dobija, u realnom obliku, dvoglasna „fuga na koral“.

Ako je npr. *c.f.* u donjoj okvirnoj deonici, shematski prikaz osnovne konstrukcije imao bi sledeći vid (brojevima je označen redosled izrade njenih konstituenata):⁴⁹⁶

Shema 42



Potpuno horizontalno-pokretno udvajanje kontrastnih deonica („prividni dvostruki kanon“) ovde je primenjeno kao sredstvo praktične realizacije nepotpunog pokretnog udvajanja. Navedena metoda izrade kanonskog dvoglasa u uslovima već postojeće melodije trećeg glasa, biće korišćena u daljem toku rada; ona se može, uz određene korekcije, primeniti i na ostale kontrapunktske situacije, one koje Simakova nije obuhvatila u svom radu, a koje će, takođe, biti u fokusu daljih razmatranja.

U muzičkoj praksi strogog stila postoji veliki broj primera koji, zapravo, nisu „fuga na c.f.“, već u imitacionom sloju donose nekanonsku ili parcijalno primenjenu kanonsku

⁴⁹⁵ Simakova ne izlaže ovu važnu konstataciju; do nje se dolazi analizom i razradom predložene metode komponovanja.

⁴⁹⁶ Cf. Ibid., 389.

imitaciju. Zato bi, u skladu s tim, osnovnu konstrukciju trebalo nazvati „prividna dvostruka imitacija“.⁴⁹⁷

Dalje će biti uvedene oznake za njene deonice. S obzirom na to da imitacioni sloj *c.f.* u osnovnoj konstrukciji ne mora obrazovati pravilan kontrapunkt, deonice koje ga sačinjavaju tretiraju se kao prividne, te su obeležene sa dodatkom niza tačaka. Pošto je *c.f.* osnova kompozicije, prvi muzički materijal, onaj koji se prethodno bira ili izrađuje – on će imati još i cifru *I*, datu u vidu subskripcije (*P_I...*, *R_I...*). Nasuprot tome, *P* i *R* realne imitacije imaće, kao subskripciju broj *2*, jer se komponuju nakon postavke *c.f.* One realno zvuče u kompoziciji (*P₂*, *R₂*). Time je napravljena diferencijacija između dva različita muzička materijala: imitacije koja je realno prisutna u polifonoj fakturi i one koja se koristi samo kao pomoćno sredstvo komponovanja. Kombinacija *R_I...* + *P₂* osnovne konstrukcije čini prvobitni kontrapunktski spoj (*c.f.* + *P* u realnoj polifonoj fakturi), dok je *P_I...* + *P₂* izvedeni kontrapunktski spoj (on je identičan odnosu *R_I...* + *R₂*, što, zapravo, u realnom kontrapunktskom stavu proizvodi *c.f.* + *R*).

Osnovna melodija može biti izložena pre imitacije, istovremeno sa *P*, između nastupa *P* i *R*, kao i nakon njihovog započinjanja. U svim navedenim situacijama potrebno je da *P* i *R*, na određenom prostoru, prozvuče istovremeno sa *c.f.* – obrazujući troglas. U narednom primeru naveden je slučaj ranijeg nastupa *c.f.* u odnosu na *P*:

Primer 105

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa L'homme armé* (*Sanctus*, t.1–5)

Formula izvedenog spoja ima sledeći vid: $(I + II^{dh = 1/2}) Jh = 1/2$.⁴⁹⁸ Realizovana je imitacija na primi, pri čemu je *c.f.* najviši glas polifone fature, usled čega je zastupljen horizontalno-

⁴⁹⁷ Čak i Simakova navodi primer koji nije kanon, već samo parcijalno primenjena kanonska imitacija (iako se u tekstu razmatra „fuga na koral“). Cf. Ibid., 390.

⁴⁹⁸ Kod već razmotrenog horizontalno-pokretnog udvajanja zasnovanog na različitom muzičkom materijalu, ali u nekanonskoj imitaciji, usled velike sličnosti sa kontrastnom polifonijom nije bilo potrebe da se u formulama pokaže vrsta nastalog udvajanja. Kod horizontalno-pokretnog udvajanja u kojem je bio zastupljen isti muzički materijal, takođe se to nije činilo. Međutim, za određene vidove nepotpunog i potpunog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja različitog muzičkog materijala, postoji potreba definisanja vrste udvajanja, kao i njegovih parametara. Pri tom, pozitivna ili negativna vrednost *h* određuje se u odnosu na onu deonicu koja donosi kontrastni muzički materijal.

pokretni kontrapunkt. Prvobitni spoj čine kantus i alt, izvedeni – kantus i prvi tenor. U drugoj kontrapunktskoj kombinaciji, dolazi do premeštanja nižeg glasa za pola takta u desno ($h = \frac{1}{2}$). Prvobitni i izvedeni spojevi su preklapljeni, te je ovo pojavni oblik pokretnog kontrapunkta simultanog vida.

Prividna dvostruka imitacija biće napisana tako da vertikalni i horizontalni odnos $P_{1...} + R_{1...}$ bude jednak onom između $P_2 + R_2$. Iz toga proizlazi da je $P_{1...} + P_2 = R_{1...} + R_2$. U skladu s tim, osnovna konstrukcija prethodnog primera imala bi sledeći vid:

Primer 106

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled P_{1...}, the second R_{1...}, the third P₂, and the bottom R₂. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Arrows indicate specific relationships or imitations between notes in different parts.

Svaki deo P_2 trebalo bi da bude komponovan tako da obrazuje pravilan troglasni kontrapunkt prema R_2 i $R_{1...}$, kao i u odvojenom spoju validan dvoglas prema $P_{1...}$. Međutim, zbog melodijske fizionomije *c.f.* (ponavljanje tona u dugim notnim vrednostima), samo bi uokvirena mesta u $P_{1...}$ imala poseban tretman u procesu komponovanja P_2 , što dovodi do smanjenja kompoziciono-tehničkih problema. Iz navedene osnovne konstrukcije, izostavljanjem $P_{1...}$ dobija se planirana imitacija na *c.f.* S obzirom na to da dvoglasni spoj $P_{1...} + P_2$ kasnije postaje deo troglasnog stava ($R_{1...} + R_2$, tj. *c.f.* + R u realnom zvučanju), između njih se mogu pojaviti određene harmonske slobode, ukoliko oni zauzimaju gornji i unutrašnji glas troglasne fature.⁴⁹⁹

U narednom primeru P nastupa istovremeno sa *c.f.* Horizontalni razmak između kantusa i alta (izvedeni spoj), širi je za jedan takt u odnosu na temporalnu distancu kantusa i tenora (prvobitni spoj), pri čemu je alt još pomeren i za kvintu naviše ($v = -4$, $h = 1$). To dovodi do pojave dvostruko-pokretnog kontrapunkta:

⁴⁹⁹ To se manifestuje drugačijim tretmanom kvarte (u troglasu, ukoliko se ne obrazuje između najnižeg i jednog od gornjih glasova, kvarta se tretira kao konsonanca, uz odgovarajuću dopunu trećeg glasa), kao i pojavom skrivenih kvinti (korektne su ukoliko se donji glas kreće skokom a gornji postupno, uz neophodnost adekvatne dopune trećeg glasa).

Primer 107

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa In majoribus duplicibus (Pleni sunt, t. 1–3)*

Cantus
Ple - ni sunt

Altus
Ple - ni sunt

Tenor
Ple - ni sunt
coe -

Formula izvedenog spoja pokazuje navedene vrste premeštanja: $(I + II^v = -4, dh = 1)$ $Jv = -4$, $Jh = 1$. Kod postavke *c.f.*, njegovo ponavljanje ($P_1...$) je pozicionirano u obrnutom smeru u odnosu na realne glasove (P_2 i R_2). Ovde se, poput prethodnog primera, delovi P_2 izrađuju tako da se između budućih realnih deonica obrazuje pravilan troglasni kontrapunkt ($P_2 + R_2 + R_1...$), kao i validno zvučanje u odvojenom spoju između PP ($P_2 + P_1...$):

Primer 108

Osnovna konstrukcija

Pozicioniraje *c.f.* između imitacionih glasova ne donosi bitnije specifičnosti u odnosu na prethodno razmotrene situacije. U narednom primeru je pored suprotnog premeštanja muzičkog materijala za oktavu naviše (*c.f.* je unutrašnji glas), došlo i do njegovog horizontalnog pomeranja za jedan i po takt u desno:

Primer 109

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa quarta L'homme armé (Benedictus, t. 1–5)*

Cantus
Be - ne - di - ctus, be -

Altus
c.f.
Be - ne - di - ctus,

Tenor
Be - ne - di - ctus, be -

Navedena kontrapunktska situacija može se predstaviti sledećom formulom: $(I + II^v = -7, dh = 1\frac{1}{2}) Jv = -7, Jh = 1\frac{1}{2}$. Osnovna konstrukcija sadrži ukrštanje dva imitaciona sloja, uslovljeno suprotnim premeštanjem:

Primer 110

Osnovna konstrukcija

Musical score for Primer 110, showing four staves: R₂, R₁..., P₂, and P₁... The score is in common time (C) and features a complex contrapuntal texture with imitative entries and crossings between the upper and lower pairs of voices.

Sledeći primer donosi *c.f.* pozicioniran u sredinu polifone fature, koji nastupa nakon započete imitacije:

Primer 111

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La (Pleni sunt, t. 1–6)*

Musical score for Primer 111, showing four staves: Cantus I, Cantus II, Altus I, and Altus II. The score is in common time (C) and includes Latin lyrics: "Ple - ni sunt coe - li, coe - li et" and "ple - ni sunt coe - - - li et ter -". The *c.f.* (crescendo fortissimo) marking is present in the Cantus I part.

Formula izvedenog spoja ima sledeći izgled: $(I^v = -7, dh = -2 + II) Jv = -7, Jh = -2$. Osnovna konstrukcija izložena je u primeru koji sledi:

Primer 112

Osnovna konstrukcija

Musical score for Primer 112, showing four staves: P₁..., P₂, R₁..., and R₂. The score is in common time (C) and features a complex contrapuntal texture with imitative entries and crossings between the upper and lower pairs of voices.

Pod *c.f.* se podrazumeva preuzet melodijski materijal, koji postaje osnova nove kompozicije.⁵⁰⁰ No, u kontekstu ovog razmatranja on će biti šire tretiran – i kao deo „zadate“ melodijske linije povezane sa specifičnostima prethodnog kontrapunktskog toka.

Naime, ponekad se na prelazima između imitaciono koncipiranih odseka muzičke forme, na fonu *R* prethodnog uvodi imitacija novog tematskog materijala. U tako postavljenim relacijama, *R* se može tretirati i kao svojevrsni *c.f.*, jer je ona, u odnosu na postavku nove teme, već komponovana, zadata i postavljena.

Takva kontrapunktska situacija izložena je u sledećem primeru (za vreme trajanja *R* u kantusu, uvodi se kanonska imitacija nove teme u basu i altu):⁵⁰¹

Primer 113

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus (Credo, t. 124–129)*

The musical score for Example 113 consists of three staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), and Bassus (Bass). The lyrics are: o Pi - la - - - to pas - sus, et se - pul-tus est. (la) - to pas - sus, et se - pul-tus est. Et re - su - re - pas - sus, et se - pul-tus est. Et re - sur - re - xit ter -

Kod nekanonske, „prirodne“ imitacije na *c.f.*, neće biti simultanog zvučanja *c.f.* i dve imitacione deonice, već će se obrazovati dve dvoglasne kombinacije, koje ovde nisu preklopljene (*P + c.f.* i *R + c.f.*). Navedena činjenica olakšava komponovanje:

Primer 114

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa De Beata Virgine (Credo, t. 108–111)*

The musical score for Example 114 consists of three staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), and Tenor (Tenor). The lyrics are: di - - e, se - - - cun-dum Scri - e, se - - cun - dum Scri - ptu - e, se - - cun - dum Scri - ptu -

Ovaj primer ima sledeću formulu izvedenog spoja: ($I + II^v = -7, dh = 1\frac{1}{2}$) $Jv = -7, Jh = 1\frac{1}{2}$. U osnovnoj konstrukciji dovoljno je da P_2 pravilno kontrapunktira u odvojenim dvoglasnim spojevima prema $P_1...$ i $R_1...$ ($P_2 + P_1...$, $P_2 + R_1...$). Ovde nije potrebno obrazovati „prividnu

⁵⁰⁰ Cf. Jennifer M. Bloxam, Cantus firmus, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 67.

⁵⁰¹ Komponovanje se i ovde realizuje pomoću osnovne konstrukcije, oformljene metodom „prividne dvostruke imitacije“.

dvostruku imitaciju“, te se formira troglasna osnovna konstrukcija. Dakle, pojavljuje se isti broj deonica kao i u realnom zvučanju, ali sa drugačijom funkcijom (primer 115).

Na osnovu postavljenog kontrapunktskog modela, realni troglasni stav izvodi se tako što se izostavlja $P_1...$, te se u skladu sa odabranim intervalom imitacije dopisuje R_2 . Sada je u prividnoj imitaciji samo denica *c.f.*, dok je treći glas realna P . Drugim rečima, pomoću postavke prividne imitacije *c.f.* komponuje se P buduće „realne imitacije“ (ona nema svoju R u osnovnoj konstrukciji). Prividne imitacione deonice postavljaju se kao i ranije, dok je realna imitacija omogućena izradom samo njene P . Horizontalno rastojanje prividnih imitacionih glasova odgovara dužini realne P . Budući prvobitni kontrapunktski spoj činiće $P_2 + R_1...$ osnovne konstrukcije, dok $P_2 + P_1...$ obrazuju izvedenu kontrapunktsku kombinaciju:

Primer 115

Osnovna konstrukcija

The musical score for Example 115 consists of three staves. The top staff, labeled $R_1...$, is in treble clef and contains a sequence of notes: a whole rest, a half note G, a half note F, a quarter note E, a quarter note D, and a quarter note C. The middle staff, labeled P_2 , is in bass clef and contains a sequence of notes: a whole rest, a half note G, a half note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B, and a quarter note A. The bottom staff, labeled $P_1...$, is in bass clef and contains a sequence of notes: a whole note G, a whole note F, a half note E, a half note D, a quarter note C, and a quarter note B.

Ukoliko se osnovna konstrukcija oformi kao pravilan troglasni stav, ona se može iskoristiti i u daljem toku kompozicije, pri čemu bi se dogodila funkcionalna promenljivost glasova. Naime, *c.f.* bi imao imitacioni tretman. Takav potencijal sadrži prethodno navedena osnovna konstrukcija, gde se, na malom prostoru zajedničkog zvučanja sva tri glasa, zapaža pravilan tretman sazvučja. Troglasni stav, dobijen iz takve osnovne konstrukcije, u određenom smislu predstavljaće svojevrsni izvedeni spoj „višeg reda“.

Kada se kod nastupa R , u deonici *c.f.* pojavljuju isti melodijski obrti kao i tokom izlaganja P , uz odabir prime kao imitacionog intervala, neće doći do pojave pokretnog kontrapunkta. Samim tim, nije potrebno realizovati osnovnu konstrukciju. U narednom primeru strelicama su povezani tonovi *c.f.* koji se ponavljaju:

Primer 116

Žosken de Pre, *Missa Hercules dux Ferrariae* (*Agnus Dei III*, t. 1–6)

The musical score for Example 116 consists of three staves for voices. The top staff is labeled 'Superius' and has a treble clef. It contains the lyrics 'Agnus Dei' with notes above them. The middle staff is also labeled 'Superius' and has a treble clef. It contains the lyrics 'Agnus Dei' with notes below them. The bottom staff is labeled 'Altus' and has a bass clef. It contains the lyrics 'Agnus Dei' with notes below them. There are arrows pointing from the notes in the top staff to the notes in the middle staff, indicating imitative relationships. The lyrics are: 'Agnus Dei' on the first staff, 'Agnus Dei' on the second staff, and 'Agnus Dei' on the third staff.

Dva tona osnovne melodije ovde se naizmenično pojavljuju, dok je dužina njihovog ukupnog izlaganja, pre ponavljanja, usklađena sa trajanjem jednog imitacionog dela. Zato se ne događaju melodijske promene u *c.f.* sloju kod nastupa *R*.

Ukoliko bi, u prethodno izloženoj kontrapunktskoj situaciji, bio primenjen neki drugi interval imitacije, kod komponovanja *P* u odnosu na *c.f.* trebalo bi još koristiti pravila odgovarajućeg *Jv* (u skladu sa veličinom imitacionog intervala). Visinska distanca *R* prema *c.f.* tada bi bila drugačija u odnosu na onu, zastupljenu kod izlaganja *P*.

Imitacija se može postaviti na fonu ostinata, koji bi se, zbog svoje već unapred ustanovljene melodijske fizionomije, u širem smislu mogao smatrati svojevrsnim *c.f.* Takav slučaj izložen je u narednom primeru. Tu su odeljci *c.f.* isti u odnosu na sve kanonske segmente. Zato, za njegovu izradu ne bi bila potrebna osnovna konstrukcija. Ovde je kanonska imitacija, koju donose vokalne deonice, komponovana na podlozi instrumentalnog ostinatnog izlaganja:⁵⁰²

Primer 117

Gijom Difaj, *Gloria ad modum tubae* (t. 1–10)

Ponekad se manifestuju i vrlo složene kontrapunktske situacije. Tako, već izložena imitacija može biti ponovljena, kontrapunktirajući prema drugim segmentima osnovne melodije. Takav slučaj naveden je u narednom primeru. Jednostavna građa *c.f.* sloja i odabir prime kao imitacionog intervala – omogućili su pojednostavljenje komponovanja. Ovde se, zapravo, obrazuju svojevrsni prvobitni i izvedeni spojevi „višeg reda“ (u primeru oni su označeni slovima: *M* i *N*):

⁵⁰² Ovakva muzička situacija podseća na *Letnji kanon*; zamena muzičkog materijala tehnikom štimtauš u dve donje deonice (svojevrsni *pes*), ovde je realizovana tokom pauza u drugom glasu, te nema njihovog istovremenog zvučanja, dok vokalne deonice, poput šasa ili kaće, donose kanonsko izlaganje.

Primer 118

Žosken de Pre, *Missa Malheur me bat* (*Agnus dei III*, t. 132–135)

Superius

Altus

Altus

Tenor

Bassus

Bassus

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

Način izrade ovog primera nije složen, jer su uprošćeni kontrapunktski parametri. Naime, kod oba pojavljivanja imitacionog stava, isti su vertikalni i horizontalni odnosi glasova. Pored toga, jednostavna je fizionomija *c.f.* – on ima samo jedan ton tokom izlaganja *M*; promena je uvedena tek kod ponavljanja imitacije, pri čemu se u jednom taktu daje pauza. U osnovnoj konstrukciji potrebno je istovremeno izložiti dva tona *c.f.* na originalnim visinskim pozicijama. U odnosu na ove dve deonice (u narednom primeru obeležene *c.f. M* i *c.f. N*), imitacioni glasovi u odvojenim spojevima bi trebalo da obrazuju pravilan troglasni kontrapunkt ($P + R + c.f. M$; $P + R + c.f. N$):

Primer 119

Osnovna konstrukcija

c.f. N

c.f. M

R

P

No, ukoliko bi *c.f.* imao složeniju melodijsku fizionomiju, onda bi u osnovnu konstrukciju trebalo uvesti imitaciju njegovih delova. Sada bi se to realizovalo odvojeno za *M* i *N*, kao „trostruki prividni kanon“. Delovi *c.f.* koji se manifestuju u trenutku pojave *M*, imali bi imitacioni tretman, kao i njegovi delovi tokom *N* (pod uslovom da je materijal *c.f.* različit do kraja imitacionog sloja). Promenom horizontalnih koordinata imitacije u *N*, osnovna konstrukcija bi imala još prividnih glasova. U muzičkoj praksi se, zato, poput prethodnog

primera, vrše razna uprošćavanja kontrapunktskih parametara, kako bi se realizacija prvobitnog i izvedenog spoja učinila mogućom.

Do sada su razmotrene različite kontrapunktske situacije koje nastaju kod primene nekanonske i proste kanonske imitacije na *c.f.* Ovde se pokretni kontrapunkt manifestovao prema osnovnoj melodiji. Međutim, kada su kontrapunktska premeštanja zastupljena u imitacionom sloju fature, u značajnom stepenu se usložnjava takva kontrapunktska situacija. Upravo će ovi aspekti nepotpunog horizontalno-pokretnog udvajanja kontrastnih glasova, biti u fokusu daljeg razmatranja.

1.5.3.1.3. Složena kanonska imitacija na *kantus firmus*

Složena kanonska imitacija na *c.f.* u imitacionom sloju polifone fature imaće beskrajni kanon ili kanonsku sekvencu. Prvo će biti istražene specifičnosti dvoglasnog beskrajnog kanona prve vrste na *c.f.*, uz definisanje različitih načina postavke osnovne konstrukcije.

Kod ovakve kontrapunktske situacije dolazi do horizontalnih premeštanja kanonskih delova prema vodećoj melodiji. No, u imitacionom sloju već postoji uslovljeno dejstvo vertikalno-pokretnog kontrapunkta, te se, stoga, obrazuje dvostruko-pokretni kontrapunkt. Prvobitni kontrapunktski spoj čini zvučanje $P + c.f.$, dok su izvedene kontrapunktske kombinacije manifestovane svakim novim donošenjem imitacionog materijala prema *c.f.* ($R + c.f.$, „ $P + c.f.$ itd.).

Segmenti *c.f.* biće obeleženi malim slovima, dok će imitacioni delovi biti pokazani velikim slovima. Shema beskrajnog kanona, koji se izlaže tokom tri dela *c.f.*, pri čemu je u kanonskom sloju *P* u višem glasu, imaće sledeći vid:⁵⁰³

Shema 43

c.f.	a	b	c
P	A	B	A
R		A ₁	B ₁

Deo *A* kontrapunktiraće svim delovima *c.f.*, dok će *B* kontrapunktirati prema *b* i *c*. Ukoliko oba kanonska odeljka muzičko izlaganje započnu istovremeno (kao što se to često moglo uočiti u poglavlju o beskrajnom kanonu), tada će oni ravnomerno biti zastupljeni tokom celokupnog trajanja osnovne melodije.

⁵⁰³ Kontrapunktske specifičnosti ne menjaju se ni kod pojavljivanja *P* u nižem glasu; zato ovakva reperkusija glasova kanonskog sloja neće biti razmatrana.

Broj kanonskih delova odgovara broju glasova koji učestvuju u imitaciji; dakle, biće dva kanonska dela, koja će kod svakog ponavljanja prozvučati sa različitim segmentima *c.f.* Oni bi, zato, trebalo da budu „podešeni“ tako da obezbede pravilan kontrapunktski spoj prema različitim delovima osnovne melodije. To se može ostvariti pomoću osnovne konstrukcije.

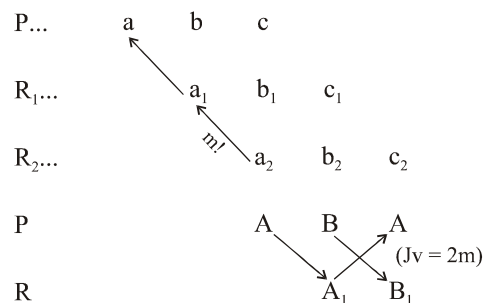
Unapred se određuju imitacioni parametri i broj ponavljanja *P*. Na osnovu toga, vrši se raščlanjavanje *c.f.* na delove; njihova dužina biće ista kao ona kod delova imitacionih deonica (npr. ako kanonski odeljci obuhvataju jedan takt, potrebno je i osnovnu melodiju raščlaniti na delove iste dužine). Pored toga, dvostruko je veći broj segmenata *c.f.* od broja ponavljanja *P* (npr. kod dva izlaganja *P*, kanon će obuhvatiti četiri segmenta *c.f.*, jer *P* sadrži dva dela).

Osnovna konstrukcija biće oformljena kao dvostruka prividna imitacija. Sačinjena je od imitaciono tretiranog *c.f.* čiji je broj glasova isti kao i broj njegovih delova (npr. tri dela donose *P...*, *R₁...*, *R₂...*). S druge strane, beskrajni kanon čini realni imitacioni sloj (*P*, *R*).

Ovde se događa premeštanje segmenata *c.f.* Ono se može izbeći samo kada je u realnom kanonskom sloju imitacija na primi. Ukoliko to nije slučaj, prvo se postavlja *R₂...*, pa se *R₁...* pozicionira u obrnutom smeru prema imitaciji realnog kanonskog sloja. *P...* se premešta u odnosu na *R₁...* za suprotan horizontalni interval kanonske imitacije; njen vertikalni položaj isti je kao kod *R₂...*

U odvojenim spojevima *P* na početku proizvodi pravilan kontrapunkt sa svim napisanim delovima *c.f.* (*A + a₂*, *A + b₁*, *A + c*). Kod pojave *R*, trebalo bi oformiti validni dvoglas kanonskog sloja uz pravila datog *Jv*, čiju veličinu determiniše odabrani imitacioni interval (*Jv = 2m*), ali i pravilan troglasni stav – u odvojenim spojevima prema delovima *c.f.* Ovi uslovi mogu se predstaviti i na sledeći način: (*B + A₁ + Jv*) + *b₂*, (*B + A₁ + Jv*) + *c₁*. Razmotrena kontrapunktska situacija data je u narednoj shemi:

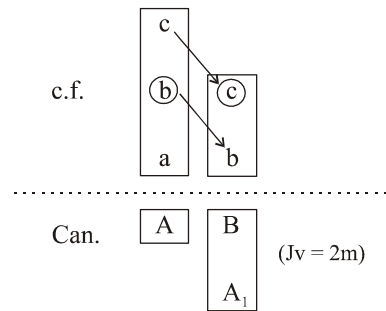
Shema 44



Broj glasova prividne imitacije dvostruko je veći od broja ponavljanja *P*. Ukoliko u kanonskom sloju imitacioni interval nije prima, sve do *P...* će se naizmenično smenjivati transponovanje *c.f.* (onako kako je to već navedeno za *R₁...*) sa njegovim originalnim visinskim položajem.

U shemi se uočava ponavljanje delova realnog kanonskog sloja osnovne konstrukcije (onih koji kontrapunktiraju samo prema delu c_2), dok prividna imitacija započinje pre nastupa kanonskih glasova. Eliminisanjem ovih činilaca, dobija se redukovani kontrapunktski model, prikazan u narednoj shemi. Zaokruženi delovi $c.f.$ podrazumevaju transponovanje na interval obrnutog smera od onog u imitaciji (to nije potrebno samo ukoliko je imitacioni interval prima):

Shema 45

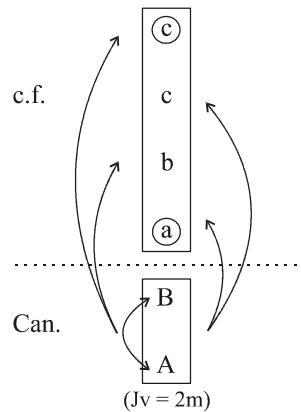


Ovde su zastupljena dva „fakturna sloja“: u prvom stupcu prethodna prividna imitacija pretvorena je u „prividno kontrastno višeglasje“ sačinjeno od delova $c.f.$ (oni ne obrazuju pravilan kontrapunktski stav); u drugom stupcu se događa ponavljanje dva ranije izložena dela $c.f.$ Drugi fakturni sloj donosi fragment beskrajnog kanona, u čijoj izradi se, kao i ranije, koriste pravila datog Jv ($2m$).

Prema delovima prvog stupca $c.f.$, u odvojenim spojevima kontrapunktiraće prvi odeljak kanona; njegov deo B kontrapunktira delu A_1 uz korišćenje pravila datog Jv , čineći pravilan dvoglas, ali obrazujući istovremeno validan troglas u odvojenim spojevima prema segmentima osnovne melodije ($B + A_1 + b$; $B + A_1 + c$). Delovi $c.f.$ koji su prethodno bili transponovani, u drugom stupcu pojavljuju se na realnoj visini i obrnuto (povezano sa visinskom razlikom u položaju istog muzičkog materijala u imitacionim glasovima, tokom realnog zvučanja beskrajnog kanona).

Daljim redukovanjem osnovne konstrukcije, može se dobiti samo jedan stubac. Izlaganje dela c biće sprovedeno dva puta: na originalnoj visini i transponovano na interval obrnutog smera od imitacionog intervala (pod uslovom da imitacija nije realizovana na primi). Pored toga, a je trasponovan na interval koji je identičan intervalu imitacije. U narednoj shemi navedena je osnovna konstrukcija, oformljena „tehnikom stupca“:

Shema 46



Ovde se, zapravo, kontrastna polifonija koristi za izradu imitacije, što je obrnuto od nekih ranije razmotrenih situacija (npr. imitacija je korišćena kao sredstvo ostvarivanja horizontalnog premeštanja u neimitacionoj polifoniji). Nakon postavke osnovne konstrukcije, potrebno je „demoniranje“ *c.f.* – njegovo izlaganje u originalnom, horizontalnom vidu. Vršiti se još repositioniranje dela *A* u drugi glas na interval imitacije suprotnog smera; nakon postavke *B* izlaže se *A_I* (u odnosu na već postavljen deo *A*, sada je on na imitacionom intervalu pravog smera).

Izrada beskrajnog kanona na *c.f.* korišćenjem nekog od navedenih načina („prividni dvostruki kanon“, „tehnika stubaca“, „tehnika stupca“) – vrlo je složena. Potreba usklađivanja kanonskih odeljaka prema raznim delovima *c.f.*, od kojih su neki transponovani, pri čemu se još uvode pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta, stvaraju izuzetne poteškoće kod komponovanja. U zavisnosti od odabranog imitacionog intervala, neke takve situacije mogu biti neizvodljive, a ostale su na granici praktične realizacije.

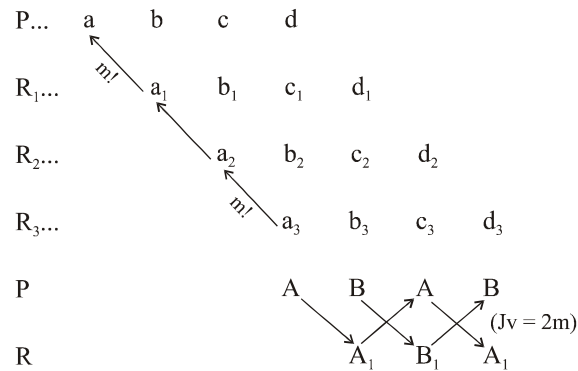
Ukoliko se beskrajni kanon izlaže tokom četiri odeljka *c.f.*, komponovanje je još složenije, jer se pojavljuje veći broj segmenata *c.f.*, kojima bi trebalo uskladiti dva kanonska dela. U narednoj shemi pokazani su takvi kontrapunktski odnosi:

Shema 47

c.f.	a	b	c	d
P	A	B	A	B
R		A _I	B _I	A _I

Izrada osnovne konstrukcija pomoću „prividne dvostruke imitacije“ imaće sledeći vid:

Shema 48



Prvo bi trebalo odrediti količinu odeljaka *c.f.* i broj ponavljanja *P*. S obzirom na to da će kanonski sloj uvek imati dva dela (kod beskrajnog kanona prve vrste broj delova jednak je broju glasova), takvo ponavljanje se izračunava tako što je broj odeljaka *c.f.* deli sa dva.

Zbog složenosti, u praksi se pojednostavljuje izrada ovakvih primera, čime se osnovna konstrukcija, po izgledu, približava onoj za prostu kanonsku imitaciju na *c.f.* To se, uglavnom, postiže malim brojem ponavljanja beskrajnog kanona i jednostavnijom melodijskom fizionomijom *c.f.* U takvim situacijama *c.f.* ima duge notne vrednosti, dolazi i do ponavljanja njegovih delova, čime se smanjuje broj glasova osnovne konstrukcije. To se može uočiti u narednom primeru:

Primer 120

Žosken de Pre, *Missa Hercules dux Ferrariae (Sanctus, t. 1–4)*

Za vreme trajanja četiri odeljka *c.f.* dva puta se izlaže kanonska *P* ($4 : 2 = 2$). Delovi obuhvataju jedan takt, pri čemu treći i četvrti deo po izgledu odgovaraju prvom i drugom delu. Usled toga, osnovna konstrukcija je ista kao kod proste kanonske imitacije:

Primer 121

Osnovna konstrukcija

Slična situacija izložena je u narednom primeru:

Primer 122

Žosken de Pre, *Missa Hercules dux Ferrariae* (*Agnus dei I*, t. 19–25)

Zbog šireg horizontalnog intervala imitacije i ponavljanja segmenata melodije, već od četvrtog takta osnovne konstrukcije prividni imitacioni glasovi se kreću identično. Pored toga, bitno olakšava komponovanje i visinski interval imitacije (prima), sprečavajući pojavu vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Osnovna konstrukcija, po izgledu je slična onoj kod proste kanonske imitacije:

Primer 123

Osnovna konstrukcija

Tendencija uprošćavanja ritmičko-melodijskih karakteristika *c.f.*, kako bi se jednostavnije realizovao imitacioni sloj, posebno je ispoljena u narednom primeru; tenor donosi *c.f.* sa

tonovima dugog trajanja, a na fonu samo jednog od njih realizovan je beskrajni kanon prve vrste:

Primer 124

Žosken de Pre, *Missa L'ami Baudichon* (Credo, t. 57–58)

Superius
per quem om - ni - a

Altus
(om) - ni - a fac -

Tenor
tum.
c.f.

Bassus
a - lem Pa - - tri,

Veći broj kanonskih delova koji kontrapunktiraju različitim odeljcima *c.f.* manifestuje se kod beskrajnog kanona druge vrste na *c.f.* Višestruko ponavljanje *P* usložnjava komponovanje, može onemogućiti praktičnu realizaciju ovakve imitacije. Na to utiče i povećavanje broja kanonskih delova. Dalje će biti razmotrena kontrapunktska situacija zasnovana na dve pojave *P*, sastavljene od tri kanonska dela. Dakle, reč je o beskrajnom kanonu druge vrste minimalne dužine. Način kontrapunktiranja može se predstaviti na sledeći način:

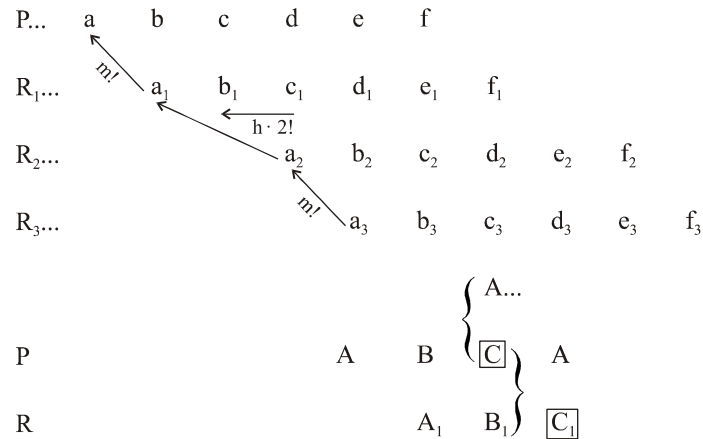
Shema 49

c.f.	a	b	c	d	e	f
P	A	B	C	A	B	C
R		A ₁	B ₁	C ₁	A ₁	B ₁

Shema pokazuje delove *c.f.* prema kojima kontrapunktiraju različiti kanonski odeljci: *A* + (*a, b, d, e*); *B* + (*b, c, e, f*); *C* + (*c, d, f*). U skladu sa odabranim imitacionim intervalom, delovi kanona će prema odeljcima *c.f.* biti i drugačije visinski pozicionirani.

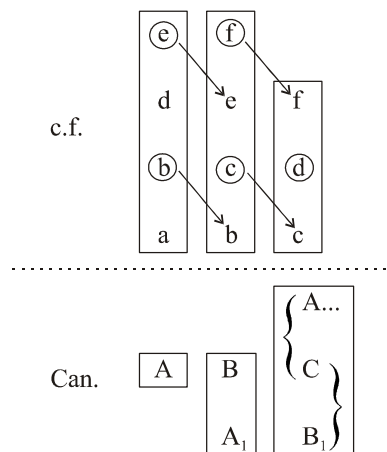
Kanon će se i dalje obrazovati onako kako se to činilo ranije, u dvoglasu. Međutim, prividna dvostruka imitacija će sadržati čak četiri glasa *c.f.*, sa vertikalnim transponovanjem svakog parnog reda (odozdo na gore, sa obrnutim intervalom u odnosu na onaj u imitaciji). S obzirom na to da u kanonu postoje tri dela, u sloju *c.f.* potrebno je treći red (gledajući odozdo) horizontalno pomeriti za dva odeljka u levo. Navedene osobenosti predstavljene su u narednoj shemi:

Shema 50



Redukcijom navedene sheme omogućeno je nešto drugačije komponovanje.⁵⁰⁴ U sledećoj shemi delovi *c.f.* koji su zaokruženi, imaju transpoziciju obrnutog smera u odnosu na interval imitacije:

Shema 51



Broj odeljaka *c.f.* biće dvostruko veći u odnosu na broj delova *P* – kada se ona dva puta izloži, trostruko veći kod tri njene pojave itd. Na složenost izrade bitno utiče vertikalni interval imitacije. U tom kontekstu izbor prime ili oktave može pojednostaviti komponovanje. Melodijska fizionomija *c.f.* bi trebalo da bude što jednostavnija, jer će se, u suprotnom, pojaviti poteškoće, koje mogu dovesti do nerešivih problema.

Ako se izabere određeni segment *c.f.* (primer 125a), sa kanonskim delovima koji će obuhvatiti polovinu takta, osnovna konstrukcija oformljena tehnikom stubaca (primer 125b), kao i kanon na *c.f.* (primer 125c), imali bi sledeći vid:

⁵⁰⁴ Metoda „stupca“ ovde nije pogodna za postavku osnovne konstrukcije, jer sada postoje tri kanonska odeljka i problem njihovog vertikalnog pozicioniranja. Pored toga, bilo bi potrebno dati veliki broj glasova u *c.f.* sloju.

Primer 125a



Primer 125b

Primer 125c

U kompozitorskoj praksi retko se manifestuje beskrajni kanon druge vrste na *c.f.* U narednom primeru značajno je pojednostavljeno komponovanje zahvaljujući ostinatu (koji se može tretirati kao svojevrsni *c.f.*), upotrebi pauze u drugoj polovini trećeg kanonskog dela (C), odabiru oktave kao intervala imitacije. Zbog stalnog ponavljanja najnižih deonica, postignut je isti izgled svih delova ovog svojevrsnog *c.f.* U ovom primeru je, verovatno zato, moguće bilo upotrebiti dvoglasni ostinato (tenor i bas):

Primer 126

Žosken de Pre, *Missa L'ami Baudichon* (Credo, t. 279–284)

Osnovna konstrukcija ovog primera imala bi sledeći izgled:

Primer 127

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of three systems. The top system is labeled 'Canon' and contains two staves. The first staff has segments A, B, and C. The second staff has segments A₁ and B₁. The bottom system is labeled 'c.f.' and contains two staves with notes corresponding to the segments above. Above the Canon staff, there is a label 'A...' with a treble clef and notes.

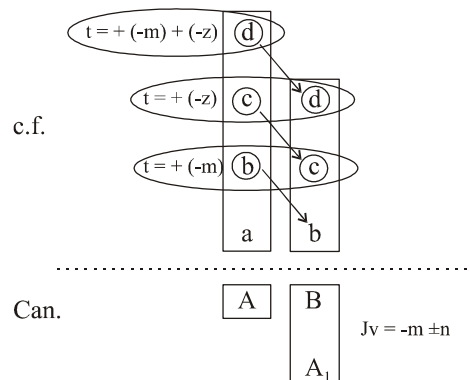
Pojednostavlјivanjem kontrapunktskih parametara, omogućena je praktična realizacija ovakvog komponovanja. Takvo postupanje posebno je aktuelno ukoliko se ponavljanje kanonskog sloja realizuje na različitim visinama. U tom kontekstu prvo će biti razmotrena kanonska sekvenca prve vrste na *c.f.*

Komponovanje se može realizovati primenom tehnike stubaca. Pri tom, svaka pojava kanonskog dela *A* (samim tim i *B*), u skladu sa odabranim intervalom imitacije i korakom sekvence, u odnosu na početni nastup biće na drugom intervalu. Ova osobenost utiče i na visinski položaj delova *c.f.* u osnovnoj konstrukciji.

U sledećoj shemi je sa *t* označena transpozicija delova *c.f.*, čija veličina zavisi od koraka sekvence (*z*) i imitacionog intervala *m*:

Shema 52

Osnovna konstrukcija oformljena tehnikom stubaca

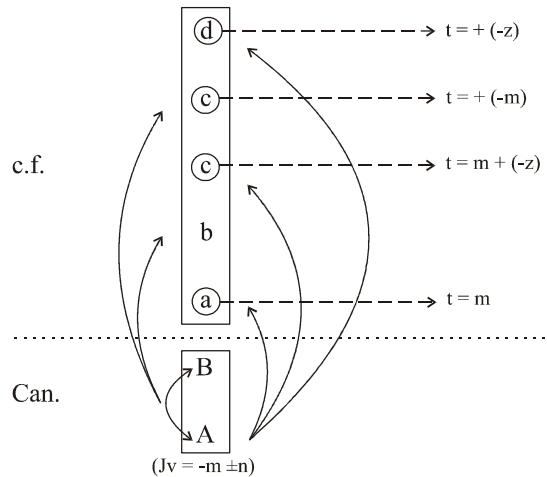


Izrada navedene kanonske imitacije na *c.f.* može se ostvariti i primenom „tehnike stupca“. To podrazumeva „montažu“ kontrapunktskih delova, odnosno segmenata kanonske sekvence i *c.f.* Naime, vertikalno se postavljaju svi odeljci *c.f.* Budući imitacioni sloj se izlaže bez

početnog nastupa **P**, kao dvoglas, uz primenu pravila datog **Jv**. Na kraju, nakon „demontaže“ **c.f.** pozicionira se **A** u drugom glasu na obrnuti interval imitacije od onog koji je planiran; tokom sledećih ponovljenih delova, pojavljuju se visinski položaji usklađeni sa veličinom **z**. Ovde svako ponavljanje predstavlja izvedeni spoj u odnosu na **c.f.** Navedena metoda komponovanja prikazana je u naredoj shemi:

Shema 53

Osnovna konstrukcija oformljena tehnikom stupca



Zbog složenosti, u muzičkoj praksi se takve kontrapunktske situacije uglavnom uprošćavaju, kao u narednom primeru, gde su uvedene pauze u deo **B**:

Primer 128

Žosken de Pre, *Missa Ave maris Stella* (*Sanctus*, t. 1–4)

Zapravo, pomoću pauza izbegnuta je potpuna izrada drugog kanonskog dela (odeljci kanonskog sloja su u kratkotrajnom zajedničkom zvučanju, samo se „dodiruju“), jer bi prema **A** trebalo primeniti i pravila **Jv = -3** ($-4 + 1 = -3$). To bi, zajedno sa različito pozicioniranim delovima **c.f.**, dovelo do usložnjavanja komponovanja:

Primer 129

Osnovna konstrukcija

The score for Primer 129 illustrates a canon construction. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Canon part. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The Soprano part starts with a whole note 'd'. The Alto part starts with a whole note 'c'. The Tenor part starts with a whole note 'b'. The Bass part starts with a whole note 'a'. The Canon part consists of two phrases, A and B, with a first ending A₁. The notes are: A (quarter, quarter, quarter), B (quarter, quarter, quarter), and A₁ (quarter, quarter, quarter).

Pojednostavljenje komponovanja se može postići i potpunim izostavljanjem drugog kanonskog dela. To bi mogao biti jedan od vidova tzv. „formalnog kanona“ (nem. *Formalkanon*);⁵⁰⁵ koji se još imenuje i kao „dijaloški kanon“.⁵⁰⁶ Ovde se u momentu nastupa *R* isključuje *P*:

Primer 130

Jakob Obreht, *Missa De Sancto Martino (Kyrie eleison II, t. 1–8)*

The score for Primer 130 shows a canon construction for the Kyrie eleison. It features four vocal parts (D, A, T, B) and a Canon part. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The Soprano part (D) starts with a whole note 'Ky'. The Alto part (A) starts with a whole note 'ri'. The Tenor part (T) starts with a whole note 'e'. The Bass part (B) starts with a whole note 'e'. The Canon part consists of two phrases, A and B, with a first ending A₁. The notes are: A (quarter, quarter, quarter), B (quarter, quarter, quarter), and A₁ (quarter, quarter, quarter).

⁵⁰⁵ Cf. Laurence Feininger, op. cit., 37.

⁵⁰⁶ Cf. Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 69.

Upotrebljena su dva različita imitaciona intervala ($m_1 = -11$, $m_2 = -10$). Pored toga, u donjem glasu je $z = 3$, u gornjem $z = 2$. Kada bi se za realizaciju osnovne konstrukcije upotrebila tehnika stubaca, neminovno bi se pretvorila u „tehniku stupca“, jer pozicioniranje delova *c.f.* prema *B* nije potrebno. U skladu sa shemom takvog komponovanja (shema 53), osnovna konstrukcija sadržaće odeljke *c.f.* postavljene na sledeći način: prvi deo se pozicionira na izvornu visinu, drugi ima $t = + (-m)$ (duodecima naniže), kod trećeg je $t = + (-z)$ (kvarta naniže), dok je za četvrti $t = + (-m) + (-z)$ (septima kroz oktavu naniže). Pri tom, delovi *a*, *c* i *b*, *d* donose iste tonove, što dovodi do svojevrsnog „vertikalnog sažimanja“ osnovne konstrukcije, dodatno simplifikujući praktičan rad:

Primer 131

Osnovna konstrukcija

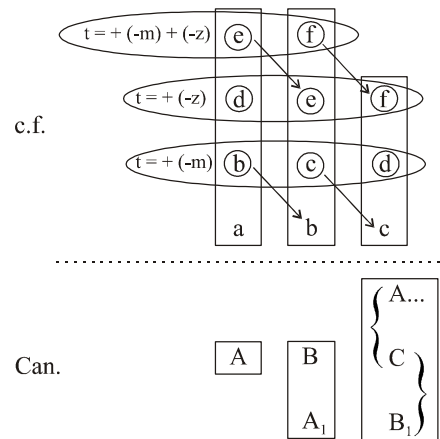
Kanonska sekvenca druge vrste na *c.f.* retko se pojavljuje u muzici strogog kontrapunktskog stila. Kod njenog komponovanja, u osnovnu konstrukciju se uvodi transponovanje delova *c.f.*, jer će ponavljanje kanonskog sloja biti na novim visinskim pozicijama. Tako, npr. pod pretpostavkom da je sekvenca silazna, sa minimalnim brojem kanonskih delova i izlaganja *P*, međusobni odnosi različitih fakturnih slojeva mogu se predstaviti na sledeći način:

Shema 54

c.f.	a	b	c	d	e	f
P	A	B	C	„A	„B	„C
R		A ₁	B ₁	C ₁		
					„A ₁	„B ₁

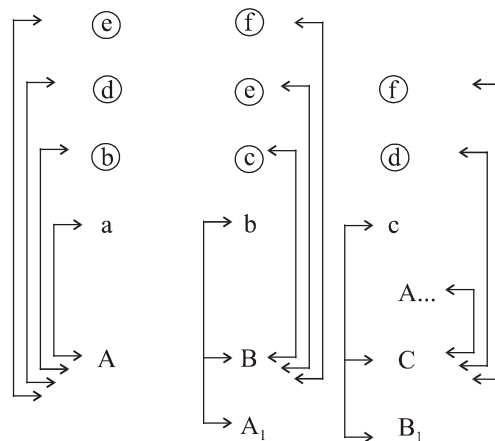
Prema kanonskim delovima pojavljuje se kontrapunktiranje sledećih odeljaka vodeće melodije: *A* + (*a*, *b*, *d*, *e*); *B* + (*b*, *c*, *e*, *f*); *C* + (*c*, *d*, *f*). Osnovna konstrukcija se može oformiti tehnikom stubaca, pri čemu će osim prvog dela *c.f.*, svi ostali odeljci biti transponovani na različite pozicije. Kanonsko-sekventni sloj se realizuje, kao i ranije, pomoću prividnog spoja:

Shema 55



Deo **B** piše se kao pravilan troglas sa A_1 i **b**, ali i kao dvoglasni kontrapunkt prema transponovanim delovima **c**, **e**, **f**. Kod izrade dela **C** kontrapunktska situacija je komplikovanija: on bi trebalo da obrazuje troglasni kontrapunkt sa B_1 i **c**, u odvojenim spojevima pravilne dvoglase prema $A...$ i transponovanim odeljcima **d** i **f**. Ovde se $A...$ kanonsko-sekventnog sloja pozicionira tako da prema **C** proizvodi intervalski odnos jednak onom između „ $A + C_1$ ”. Vremenski i visinski interval nastupa prividne deonice određuje se kao i kod dvoglasne kanonske sekvence druge vrste: u suprotnom smeru od predviđenog položaja „**P**” odmerava se vremensko i visinsko rastojanje nastupa **R** s početka kanona. Poslednji kanonsko-sekventni deo (**C**) izrađuje se nakon postavke prividne deonice. Navedeni način kontrapunktiranja može se sagledati u narednoj shemi:

Shema 56



U sledećem primeru, na fonu **c.f.** izlaže se kvartno-silazna kanonska sekvence druge vrste:

potreba transponovanja delova na veličinu *z*, te je u sloju *c.f.* osnovne konstrukcije manji broj glasova. Takva redukcija bitno utiče na težinu komponovanja:

Primer 134

Osnovna konstrukcija

The image shows a musical score for 'Primer 134' in C minor. It is divided into two main sections: 'c.f.' (contrapunctus) and 'Canon'.
 The 'c.f.' section consists of three staves. The top staff contains notes labeled 'd, e', 'f', and 'f, g'. The bottom staff contains notes labeled 'a, b', 'b, c', and 'c, d'. Above the top staff, there is a note 'e' with a brace pointing to the first measure.
 The 'Canon' section consists of two staves. The top staff has sections labeled 'A', 'B', 'C', and '„A\"'. The bottom staff has sections labeled 'A1', 'B1', and 'A...'. A bracket labeled 'A1' spans the first two measures, and 'B1' spans the last two. A line labeled 'A...' points to the end of the canon section.

Ovakvi načini nepotpunog horizontalno-pokretnog udvajanja su na granici praktične izvodljivosti. Zato, retki primeri koji sadrže takav kontrapunktski rad, uvek imaju simplifikaciju kontrapunktskih parametara. Upravo ovaj aspekt komponovanja posebno je značajan za istraživanje složene kanonske imitacije na *c.f.* Postavkom osnovne konstrukcije, mogu biti uočena osobena kompoziciona rešenja, koja omogućavaju praktično ostvarivanje navedenih primera.

1.5.3.2. Nepotpuno dvostruko-pokretno udvajanje

Kombinovanjem već razmotrenih modaliteta ostvarivanja kontrapunkta sa horizontalno-pokretnim i vertikalno-pokretnim udvostručenjem glasova, nastaje dvostruko-pokretno udvajanje. U daljem tekstu biće razmotren njegov nepotpun vid. S obzirom na to da se pojavljuje složenost izrade takvih primera, u fokusu razmatranja će prevashodno biti načini pojednostavljivanja komponovanja.

Na fonu *c.f.* može biti izložena kanonska sekvenca prve vrste, udvojena u paralelnim tercama:

Primer 135

Luka Marencio, *Occhi lucenti e belli* (madrigal, t. 12–14)

c.f.

Praktična realizacija kanonsko-sekventnog sloja i vertikalno-pokretnog udvajanja dovode do potrebe korišćenja pravila složenog pokazatelja. Primenom tehnike stubaca, kanonski delovi bi trebalo još da daju validno zvučanje sa raznim odeljcima *c.f.*

Međutim, jednostavna građa ovog svojevrsnog *c.f.* značajno simplifikuje izradu. Pored toga, upotrebljen je isti interval za imitaciju i korak sekvence ($m = -2$, $z = 2$). Kanonska sekvenca prve vrste, na osnovu odabranih parametara, ima $Jv = -2$.⁵⁰⁷ On je iste vrednosti kao i jedan od Jv potrebnih za udvajanje (za donji glas), te su kod komponovanja još uvedena samo pravila $Jv = 2$ (za udvajanje gornjeg glasa). Treći Jv , koji kod ovakvog umnožavanja dva glasa donosi sumu već postojećih JJv , ovde je vešto izbegnut ($-2 + 2 = 0$).⁵⁰⁸ Na taj način, ostvareno je udvostručenje oba glasa kanonskog sloja, uprošćavanjem komponovanja pomoću iste veličine kanonsko-sekventnih parametara m i z , vertikalnih pokazatelja iste vrednosti ali suprotnog znaka ($Jv = -2, 2$), kao i jednostavnije fizionomije *c.f.* (ponavljanje tona):

Primer 136

Osnovna konstrukcija

⁵⁰⁷ Po formuli $Jv = -m \pm n$ dobija se: $-2 + 0 = -2$; na osnovu formule $Jv = -2m + (\pm z)$ sledi isti rezultat: $-4 + 2 = -2$.

⁵⁰⁸ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 133.

U narednom primeru, na osnovu *c.f.* izlaže se *R* u vidu „prirodne“ imitacije sa vezivnim tonom, uz vertikalno-pokretno udvajanje u decimama:

Primer 137

Žosken de Pre, *Missa Gaudeamus (Credo, t. 173–177)*

Zbog dugih tonova *c.f.* čija se visina menja tek kada se završi izlaganje imitacionog materijala, redukuje se broj glasova osnovne konstrukcije. Kod komponovanja, *P* u odvojenim dvoglasnim spojevima proizvodi pravilan kontrapunkt prema delovima *c.f.* Pored toga, prema *b* koriste se pravila $Jv = -9$, što omogućava vertikalno-pokretno udvajanje *R* (deo *b c.f.* je transponovan na obrnuti interval u odnosu na imitacioni sloj):

Primer 138

Osnovna konstrukcija

Navedena imitacija na fonu *c.f.* podrazumeva objedinjavanje pravila komponovanja za svaki primenjeni vid udvajanja. To može proizvesti probleme, te se, zato, kod izrade takvih primera na razne načine vrše uprošćavanja kontrapunktskih parametara. Definisanje ovakvih složenijih aspekata kontrapunkta dovodi i do razumevanja određenih postupanja u kompozitorskoj praksi renesanse, koja su usmerena na izlaganje *c.f.* osobene fizionomije i/ili specifičan način upotrebe imitacione tehnike.

1.5.3.3. Potpuno horizontalno-pokretno i dvostruko-pokretno udvajanje

Postojeća teorijska određenja problematike potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja, odnosno dvostruke imitacije, biće u fokusu daljeg razmatranja ovog rada. Takođe, izvršiće se definisanje pojedinih kontrapunktskih situacija, koje još uvek nisu istražene.

Jedan aspekt takve imitacije – dvostruki kanon, istražio je Bogatirjev.⁵⁰⁹ To je svojevrsna nadogradnja teorijskog sistema pokretnog kontrapunkta. Naime, u svom radu o kanonskoj imitaciji Tanjejev nije obuhvatio problematiku dvostrukog kanona.⁵¹⁰ S druge strane, kod pokretnog kontrapunkta u neimitacionoj polifoniji, dvostruki kanon se koristi kao sredstvo izgradnje osnovne konstrukcije za složene vidove horizontalnog premeštanja, ali se, pri tom, ne izučavaju specifičnosti samog kanona, kao odvojene pojave.⁵¹¹

No, Tanjejev jasno ističe da dvostruki kanon podrazumeva pokretni kontrapunkt, pri čemu, zbog svoje kompleksnosti – to može postati predmet odvojenog istraživanja.⁵¹² U arhivi Tanjejeva pronađen je kratak rukopis pod naslovom *O kanonima sa nekoliko proposta*, sa prepisanim materijalom o jednostavnijim vidovima dvostrukog kanona, no bez zalaženja u tehničke aspekte ove problematike; drugi tekst bavi se metodom nalaženja izvedenih spojeva kod njegovog komponovanja.⁵¹³ Istraživanje koje je realizovao Bogatirjev, bazirano je na materijalima Tanjejeva, oslanja se i na sistem pokretnog kontrapunkta, predstavljajući, kako je to već istaknuto, svojevrsni produžetak ove teorije.⁵¹⁴

Problematika dvostrukog kanona, pre Bogatirjeva, nije temeljno istražena; to je bila jedna od najmanje izučених oblasti kontrapunktske tehnike.⁵¹⁵ U renesansnoj muzičkoj teoriji, Vićentino, Carlino, Svelink pisali su o dvostrukoj fugi, ali u drugačijem kontekstu.⁵¹⁶ S druge strane, Morli ističe rad sa dve ili tri različite teme, koje zvuče istovremeno, smatrajući to najveštijim vidom komponovanja.⁵¹⁷

Tek u XVII veku, izlaže se konkretnije način komponovanja dvostrukog kanona.⁵¹⁸ Neka pitanja njegove izrade, pojavljuju se i u potonjim muzičko-teorijskim radovima. Ističe

⁵⁰⁹ Cf. Семен Богатырев, *Двойной...*, op. cit.

⁵¹⁰ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit.

⁵¹¹ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, 260–266.

⁵¹² Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit., 4.

⁵¹³ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 4.

⁵¹⁴ U radu Bogatirjeva čak su stil i forma izlaganja postavljeni po obrascu radova Tanjejeva. Izučavanje dvostrukog kanona, u ruskoj muzikologiji danas zauzima značajno mesto, što se ističe i u novijoj udžbeničkoj literaturi: „Sledeći put, koji je prokrčio Tanjejev, Bogatirjev je uspešno povezaо nastavno-metodičku praktičnu usmerenost sa iscrpnom celovitošću naučnog istraživanja i samim tim je ubedljivo dokazao održivost tanjejevljevskih metoda i njihovu primenljivost u toj oblasti, koju Tanjejev nije doticao.“ Cf. Юрий Холопов и др., *Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов*, Издательский дом Композитор, Москва, 2006, 553.

⁵¹⁵ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 3.

⁵¹⁶ Kod njih se aktuelizuje udvajanje glasova, samo što je ono realizovano po drugoj koordinati, odnosno po vertikali. Cf. Зоран Божанић, *Двострука fuga: настанак и рана теоријска одређења (XVI–XVII век)*, у Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2013, 430–436.

⁵¹⁷ Cf. Thomas Morley, op. cit., 167.

⁵¹⁸ Prvo se израђује део прве **P** који се преноси у **R**, а затим и друге **P** са позиционирањем у **R**. На основу тога се, као конtrapunkt, пише следећи део **PP**, који се, на исти начин, преноси у имитационе деонике (**RR**). Тако се поступа

se neophodnost primena tehnike četverostrukog kontrapunkta u oktavi.⁵¹⁹ Muzičko izlaganje može započeti u vidu „prostog kanona“, nakon čega se dodaje i „drugi kanon“, ili odmah nastupaju obe kanonske melodije, tj. **PP**.⁵²⁰

Dvostruki kanoni se još posmatraju prema reperkusiji glasova, koji nastupaju „po redosledu visine“ (visinsko-vremenska distanca **PP** odgovara onoj između **RR**), ali i „odstupaju od prirodnog redosleda nastupa glasova, izradom dva glasa u dvostrukom kontrapunktu i njihovim premeštanjem u imitaciji.“⁵²¹ No, ne ide se dalje u istraživanje ove problematike, niti se određuje interval premeštanja.

U ruskoj muzičko-teorijskoj literaturi, daju se uglavnom samo osnovne informacije o dvostrukoj imitaciji.⁵²² Pored toga, zastupljeno je shvatanje da bi se kod komponovanja dvostrukog kanona trebalo ograničiti na takve njegove forme, koje ne podrazumevaju primenu pravila pokretnog kontrapunkta.⁵²³ U novijim radovima čak nema razmatranja dvostrukog kanona ili, šire gledano, dvostruke imitacije.⁵²⁴ U muzičko-teorijskoj literaturi na srpskom jeziku, do sada nisu ozbiljnije aktuelizovana pitanja povezana sa ovom problematikom.

Dvostruki kanon Bogatirjev tretira kao „dva kanona na različite teme, objedinjena u jednu polifonu celinu.“⁵²⁵ Tako se, zapravo, obrazuje složena kontrapunktska situacija, koja donosi svojevrsni „kanon višeg reda“, sačinjen od dva „prosta kanona“ sa minimalno četiri glasa.⁵²⁶

Napravljena je razlika između dve vrste dvostrukog kanona, prema vremenskom razmaku između **P** i **R** oba „potkanona“. Kada je on isti – obrazuje se dvostruki kanon prve vrste, dok se u suprotnom slučaju dobija dvostruki kanon druge vrste. Kod dvostrukog beskrajnog kanona ili kanonske sekvence, dve vrste izvode se na osnovu poređenja temporalne distance **P + R** i **R + „P**, koja može biti ista (prva vrsta) ili različita (druga

do kraja kanona. Međutim, izložena metoda, u zavisnosti od odabranih imitacionih parametara, može stvoriti velike probleme kod komponovanja. Cf. Friedrich Wilhelm Marpur, *Traité De La Fugue Et Du Contrepoint, Seconde partie*, Haude Et Spener, Berlin, 1756, 51–52.

⁵¹⁹ Cf. Adolf Bernhard Marx, op. cit., 489. Ovo Marksovo zapažanje, zapravo, nije ispravno.

⁵²⁰ Cf. Ibid., 490.

⁵²¹ Ludwig Bussler, op. cit., 204.

⁵²² Cf. Теодор Мюллер, op. cit., 123–130; Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga...*, часть I, op. cit., 379–387.

⁵²³ Cf. Сергей Скребков, *Учебник...*, op. cit., 119–122.

⁵²⁴ Cf. Юлия Евдокимова, *Учебник ...*, op. cit.; Михаэль Ройтерштейн, op. cit.; Татьяна Дубравская, *Полифония...*, op. cit., itd.

⁵²⁵ Семен Богатырев, op. cit., 7.

⁵²⁶ Nešto drugačije određenje dvostrukog kanona daje Simakova, navodeći da je to kanon sa dvoglasnom propustom, a samim tim i dvoglasnom rispostom. Cf. Наталья Симакова, op. cit., 379.

vrsta).⁵²⁷ Kod ovakvog tumačenja imitacije, jasno su uočljivi uticaji učenja Tanjejeva. Sve opservacije Bogatirjeva mogu se proširiti i na dvostruku kanonsku imitaciju. To će biti zastupljeno u daljem toku ovog rada, čime je, zapravo, obuhvaćen širi krug primera iz muzičke literature.

Teorijski sistem Bogatirjeva nije stilski orijentisan, već se bazira na primerima iz različitih epoha. No, on se, bez posebnih korekcija, može primeniti i na muziku strogog kontrapunktskog stila. Time će se proveriti njegovo funkcionisanje ne samo na osnovu već postojećih primera iz muzičke prakse renesansne epohe, već će, u datom stilskom okviru, biti ispitana mogućnost proizvođenja određenih, vrlo složenih kontrapunktskih situacija.

Pre sagledavanja specifičnosti dvostrukog kanona, prvo će biti sagledana jednostavnija situacija ispoljavanja potpunog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja različitih melodija. Reč je o dvostrukoj prirodnoj imitaciji, koja do sada nije teorijski postavljena. To je prvi korak koji će voditi prema sagledavanju složenijih kontrapunktskih situacija, koje će proizvoditi kanonska imitacija.

1.5.3.3.1. Dvostruka nekanonska imitacija

Istraživanje Tanjejeva, usmereno na otkrivanje veze pokretnog kontrapunkta i imitacione polifonije, ima veliki naučni i praktični značaj. No, on se u dvoglasu nije bavio svim mogućnostima njihove povezanosti. Obuhvaćene su samo one situacije u kojima su neminovne vertikalne, horizontalne ili dijagonalne izmene položaja glasova. Izuzimajući takve primere (beskrajni kanon i kanonska sekvenca), ostali vidovi imitacionog dvoglasa ne podrazumevaju prostorne modifikacije, što je, verovatno, uslovalo ograničeno bavljenje ovom problematikom. Međutim, kontrapunktsko premeštanje može biti i šire realizovano. Istraživanje takvih pojava, odnosno modaliteta ispoljavanja pokretnog kontrapunkta u nekanonskoj imitaciji, biće zastupljeno u daljem toku rada. Kao osnova tumačenja, poslužiće teorija Tanjejeva, sada primenjena u drugačijem kontekstu.

Kod nekanonske, prirodne imitacije, usled pojave dve teme u različitim kontrapunktskim deonicama (potpuno horizontalno-pokretno udvajanje), dolaziće i do izmena njihovih prvobitnih prostornih pozicija. Tumačenje i tehnika izrade takvih primera, ne razlikuju se mnogo od slobodne polifonije. Naime, u oba slučaja postoji kontrast glasova koji istovremeno zvuče, kao i ponavljanje. Zato će se ostvarivanje vertikalno-pokretnog kontrapunkta kod ovakve prirodne imitacije, zasnivati na korišćenju pravila datog *Jv* (isto je i

⁵²⁷ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 7.

kod udvajanje jedne ili obe kontrapunktske deonice u nesavršenim konsonancama), dok će se horizontalno-pokretni i dvostruko-pokretni kontrapunkt ovde realizovati pomoću metode osnovne konstrukcije. Verovatno i zbog navedenih činjenica, Tanjejev se nije upuštao u istraživanje ove problematike; dovoljno je bilo specifičnosti pokretnog kontrapunkta izučiti na primeru slobodne polifonije.

Dakle, reč je o višeglasnom imitacionom stavu, gde se u jednom paru glasova vrši simultano izlaganje dve teme; kod ponavljanja može se promeniti njihov visinski i/ili temporalni raspored. Prvobitni spoj tada obrazuju proposte, a izvedeni – obe risposte ili, u pojedinim slučajevima, proposta jedne teme sa rispostom druge. Iako je istaknuta sličnost sa slobodnom polifonijom, kod realizacije izvedenog spoja pojavljuju se i bitne različitosti, koje će biti detaljnije razmotrene.

Tokom dosadašnjih sagledavanja osnovnih aspekata dvostruke prirodne imitacije, aktuelizovan je izraz „tema“. Paralelno sa određenim sinonimima, on se u muzičkoj teoriji pojavio upravo tokom procvata vokalne polifonije, u XVI veku. Prvi put se koristi u Glareanusovom (Henricus Glareanus) traktatu, kod razmatranja melodijske osnove muzičkih dela.⁵²⁸ Teoretičari renesansnog perioda, često su se bavili tumačenjem tematske osnove muzičkog dela.⁵²⁹

Za razliku od kanonskog izlaganja, kod prirodne imitacije tematska osnova kontrapunktskog rada ne nastaje u procesu imitacionog naslojavanja, već je ona, često, već svojom prvom pojavom prezentovana u potpunom vidu. Ova karakteristika naročito dolazi do izražaja kod simultanog izlaganja dve teme; takvo uspostavljanje kontrastnog tematizma u istovremenom zvučanju, relevantno je, pre svega, za zrelu razvojnu fazu renesansne polifonije, prevashodno za stvaralaštvo Palestrine. Zato su, u daljem sagledavanju ove problematike, sva teorijska uopštavanja bazirana upravo na primerima muzike ovog kompozitora. Takva dvostruka imitacija je svakako uticala i na potonju genezu i razvoj dvostruke fuge.⁵³⁰

U kontrastnoj polifoniji pokretni kontrapunkt se pojavljuje kako u dvoglasu, tako i višeglasju (kao njegov deo, pri čemu se ponavljanje može dogoditi u istim ili različitim glasovima). S druge strane, dvostruka nekanonska imitacija jedino se može ostvariti u

⁵²⁸ „U naše vreme faktički ne postoji nijedna misa, koja nije napisana na neku staru temu (*thema*). Takva je *Fortuna*, takav je *Homo armatis* i mnoge teme na francuskom i nemačkom jeziku. Još ih je više iz koral, gde je jednostavnije pevanje.“ Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, Broude Bros., New York, 1967, 175.

⁵²⁹ Više o tome videti u članku: Зоран Божанић, Појам тема у музичкој теорији ренесансе и утицај реторичке традиције, у Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2010, 241–249.

⁵³⁰ Više o tome videti u članku: Зоран Божанић, Двоstrука фуга..., op. cit.

polifonoj fakturi koja ima više od dva glasa, jer se podrazumeva pojava tema u drugim deonicama (oni glasovi koji su ih prethodno doneli, kontrapunktiraju imitacionom sprovođenju). Pored toga, neimitaciona polifonija omogućava izmenjeno ponavljanje odmah nakon prvobitnog spoja ili na određenoj vremenskoj distanci u odnosu na njega (koja može biti i izuzetno velika); kod prirodne imitacije to je blisko, često neposredno izlaganje.

U narednom primeru, prvobitni kontrapunktski spoj obrazuju tenor i bas (t. 42–45), a izvedene spojeve prvo sopran i alt (t. 46–48), a potom alt i bas (t. 49–52). Imitaciono izlaganje završava se ponavljanjem prvobitnog kontrapunktskog spoja transponovanog za kvartu više, u tenoru i sopranu (t. 53–56). Pre svakog nastupa tema kompozitor uvodi pauze, kako bi se bolje uočilo njihovo pojavljivanje. Upoređivanjem odnosa glasova m i n – pomoću prve formule vertikalnog pokazatelja – dobija se sledeći rezultat: $(I + II^{v=-7}) Jv = -7$; $(I^{v=-3} + II^{v=-4}) Jv = -7$:

Primer 139

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Benedicta sit* (motet, t. 42–56)

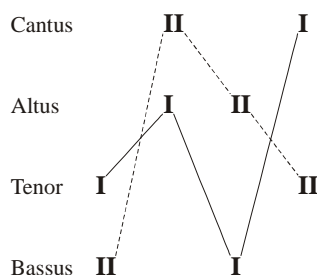
The musical score for 'Benedicta sit' by Palestrina is presented in four systems, each with four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: 'tas: con - fi - te - bi - mur e - i, con - fi - te - bi - mur e - i, Con - fi - te - bi - mur e - i, - e, con - fi - te - bi - mur e - i, e - i, con - fi - te - bi - mur e - i, con - fi - te - bi - mur e - i, qui - a'. The score illustrates imitative polyphony, with the Tenor and Bassus parts starting the theme, followed by the Cantus and Altus parts, and then the Altus and Bassus parts. The theme is transposed by a fourth in the final system.

Na početku, ove dve teme nemaju izražen kontrast; on se uspostavlja tek u njihovom toku, čime se, nakratko, stvara privid kanonske imitacije. Ova osobenost posebno je karakteristična za Palestrinine dvostruke kanone, koji „počinju kao monotematske imitacione strukture i tek

se u produžetku računaju na dva paralelna sloja.⁵³¹ U ovom motetu zapaža se, dakle, svojevrsna veza između dvostruke prirodne i kanonske imitacije.

Svaka tema je po jednom izložena u svim glasovima, čime je u potpunosti sprovedena imitacija. Ovakvo postupanje može se predstaviti u vidu sledeće sheme, gde su teme obeležene rimskim ciframa i povezane linijama (diferencijacija je izvršena po njihovom početnom položaju u zvučnom prostoru):⁵³²

Shema 57



Horizontalna i dvostruka premeštanja imitacionih deonica praktično se mogu ostvariti pomoću osnovne konstrukcije. U sledećem primeru, nalaze se modifikacije visinsko-vremenskih koordinata tema (između prvobitnog i prvog izvedenog spoja umetnuto je samostalno izlaganje druge teme; u njenom poslednjem nastupu došlo je do ritmičkih modifikacija završnih tonova). Različiti kontrapunktski spojevi ovde imaju sledeće formule:

$$a = 1/2$$

$$h = -1$$

$$b = (I^{v=-4} + II^{v=7}) \quad Jh = -1, Jv = 3$$

$$h = -1/2$$

$$c = (I^{v=-4} + II^{v=-4}) \quad Jh = -1/2, Jv = -8$$

$$Jv = 3, -8; Jh = -1, -1/2$$

⁵³¹ Татьяна Дубравская, *Музыка эпохи Возрождения...*, op. cit., 312.

⁵³² Tek nakon njihovog ponavljanja u svim glasovima, uvodi se tema sledećeg odseka, te je ovakav kontrapunktski rad bitan i u kontekstu konstituisanja forme moteta. Slične karakteristike zapažaju se i u ostalim primerima, izloženim u ovom poglavlju.

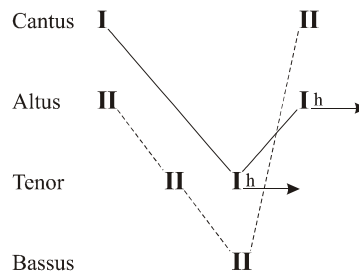
Primer 140

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Quam pulchri sunt* (motet, t. 41–49)

The musical score shows four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "et co-mae ca-pi-tis tu- (vi) ni, et co-mae ca-pi-i, tu- i, et co-mae ca-pi-tis tu- tis, et co-mae ca-pi-tis tu- et co-mae ca-pi-tis tu- i sic". The score is in G major and 4/4 time.

U shematskom prikazu nastale kontrapunktske situacije, glas koji je horizontalno premešten ima strelice koje ukazuju na smer pomeranja:

Shema 58



Ovakav kontrapunktski rad ostvaruje se pomoću prethodne pripreme muzičkog materijala metodom osnovne konstrukcije. Nakon postavke teme na različite položaje (P , R_1 , R_2) dopisuje se Cp u funkciji druge teme (primer 141; u zagradama su navedeni tonovi, ritmički modifikovani kod drugog izvedenog spoja). Prvobitni spoj proizvodi kombinacija $P + Cp$, a izvedene: $Cp + R_1$, $Cp + R_2$.

Zapaža se potreba kasnijeg transponovanja muzičkog materijala osnovne konstrukcije na druge stupnjeve. S obzirom na to da ova dodatna premeštanja mogu izazvati promenu veličine harmonskih intervala (npr. tamo gde se u osnovnoj konstrukciji pojavljuju čiste kvarte i kvinte, potom mogu nastati tritonusi i umanjene kvinte), Tanjejev u slobodnoj polifoniji kod takvih situacija uvodi predznake: promenom modusa kod postavke glasova koji

će obrazovati izvedeni spoj, u modalnom kontekstu očuvaje se položaj njihovih tonova.⁵³³ Tako, u primeru je sadržan miksolidijski modus; pošto treći izvedeni spoj sačinjavaju glasovi koji započinju finalisom, u osnovnoj konstrukciji je to četvrti stupanj. Zato, uvođenjem snizilice, $Cp + R_2$ biće premešteni u nov modalni kontekst. Kod formiranja izvedenog spoja, navedene hromatske promene se ne uvode; one su samo pomoćno sredstvo izrade kontrapunktskog modela (iako se u Cp ne pojavljuje ton h , koji bi trebalo da bude hromatski promenjen, zarad doslednosti pristupa i tu je dodat predznak):

Primer 141

Osnovna konstrukcija

U različitim izvedenim spojevima nekanonska imitacija omogućava kombinovanje načina premeštanja glasova (u jednom može biti sadržano samo vertikalno premeštanje, a u drugom horizontalno ili dvostruko). Tako, u primeru koji sledi dve teme nisu srazmerne po dužini, što je dovelo do ponavljanja druge, koja u odnosu na prvu menja horizontalne i vertikalne odnose:

Primer 142

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Spem in alium* (*Kyrie eleison*, t. 1–17)

⁵³³ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit. 220.

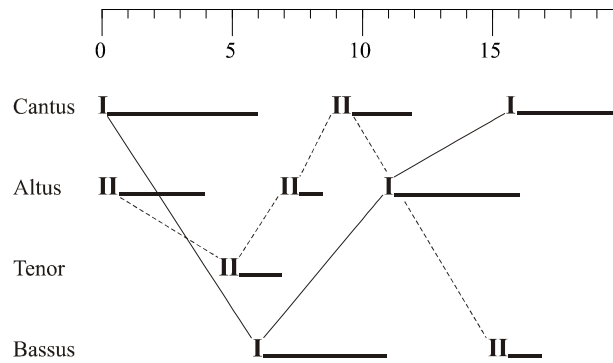
Nakon početnog spoja, druga tema je još jednom skraćeno izložena u tenoru (pomerena tri takta u desno i za kvartu naniže, t. 5). To je realizovano za vreme trajanja prve teme (deonica kantusa), koja se nakon završetka ponavlja u basu. Pri tom, između ovih glasova primenjena je nekanonska imitacija sa vezivnim tonom; zato druga tema jednim svojim delom kontrapunktira istovremeno početnom i završnom tonu prve teme (t. 6). To je isti ton, samo drugačije raspoređen u vertikalnom prostoru. Odnos druge teme u ovom slučaju biće posmatran prema glasu na čijem fonu je ranije započeto njeno izlaganje (dakle, prema početnoj pojavi prve teme u kantusu). Ukoliko bi se ovakva situacija tretirala kao svojevrsno preklapanje različitih izvedenih kontrapunktskih spojeva, u drugom od njih bi bio zastupljen jedan ton, što je malo da bi se ostvarilo značajnije kontrapunktiranje.

Na fonu izlaganja prve teme u basu, premeštene za duodecimu naniže u odnosu na prvobitni kontrapunktski spoj, dva puta se pojavljuje druga tema: skraćeno u altu sa ritmičkim modifikacijama pojedinih tonova (t. 6, vertikalno-pokretni kontrapunkt), zatim u kantusu (t. 9) – u celini ali sa izmenama ne samo vertikalnih, već i horizontalnih koordinata (pomerena je dva takta u desno i za kvintu naviše). Nastup prve teme manifestuje se još u altu (t. 11). Ovde je primenjena nekanonska imitacija sa vezivnim tonom, što je ponovo dovelo do toga da druga tema kontrapunktira i početnom tonu prve teme. Poput prethodne situacije, njen odnos prema ovom glasu biće izuzet, pa će se prostorni položaj druge teme posmatrati u odnosu na glas prema kojem je njen nastup ranije realizovan. Upravo u ovom taktu se pojavljuje i kadenca, te stoga, navedeni početni ton istovremeno obavlja i funkciju svojevrsne dopune vođicama; on je, u ovom kontekstu, već unapred određen, što dodatno opravdava ovakav pristup tumačenju.

Poslednji simultani nastup obe teme u ovom primeru manifestuje se između okvirnih deonica (t. 16), pri čemu je došlo do vertikalnog premeštanja oba glasa (prvog za negativnu kvintu, drugog za pozitivnu oktavu) i horizontalne modifikacije pozicije druge teme (jedan takt u levo).

Kako bi se jasnije sagledali različiti položaji tema kod premeštanja, u narednoj shemi horizontalnim linijama prikazano je njihovo trajanje, pri čemu je u hronografskoj predstavi muzičkog toka jedinica merenja takt:

Shema 59



Četiri izvedena kontrapunktska spoja ovog primera, imaju sledeće formule:

$$a = 1/2$$

$$b = (I + II^{v=3}) Jh = 3, Jv = 3$$

$$c = (I^{v=-11} + II) Jv = -11$$

$$d = (I^{v=-11} + II^{v=-4}) Jh = 2, Jv = -15$$

$$e = (I^{v=-4} + II^{v=7}) Jh = -1, Jv = 3$$

$$Jv = 3, -11, -15; Jh = 3, 2, -1$$

Osnovna konstrukcija, koja omogućava ovakav kontrapunktski rad, vrlo je specifična. Naime, sva pozitivna horizontalna premeštanja podrazumevaju više **RR**, dok, prema pristupu Tanjejeva, negativni horizontalni pokret uslovljava formiranje osnovne konstrukcije u vidu dvostrukog kanona.⁵³⁴ Pored toga, vertikalni pokret prvog glasa u drugom izvedenom spoju, sadržan je u osnovnoj konstrukciji (dakle, ne realizuje se korišćenjem pravila datog **Jv**), jer zbog modifikacija dužine tonova oni imaju promenljivi horizontalni raspored u odnosu na prvobitno izlaganje (to uslovljava imitaciju simultanog vida u jednom paru glasova).⁵³⁵ Tako se dolazi do šestoglasne osnovne konstrukcije prethodnog primera:

⁵³⁴ Cf. Ibid., 261.

⁵³⁵ Zapravo, kod jednog nastupa teme zastupljen je i menzuravno-varijabilni kontrapunkt, čijem će izučavanju biti posvećeno odvojeno poglavlje ovog rada.

Primer 143

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of six staves. The top staff is labeled R^{b2} and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled R^{b1} and contains a similar melodic line. The third staff is labeled R^a and contains a line with quarter and eighth notes. The fourth staff is labeled P^a and contains a line with quarter and eighth notes. The fifth staff is labeled P^b and contains a line with quarter and eighth notes. The bottom staff is labeled R^{b3} and contains a line with quarter and eighth notes, with a specific interval labeled R^{b3} .

Prvobitni i četiri izvedena kontrapunktska spoja, dobijeni su pomoću sledećih kombinacija melodijskih konstituenata osnovne konstrukcije: $a = P^a + P^b$; $b = P^a + R^{b3}$; $c = P^a + R^{b1}$; $d = P^a + R^{b2}$; $e = P^b + R^a$.

Iako su mehanizmi dejstva pokretnog kontrapunkta u prirodnoj imitaciji slični kao kod kontrastne polifonije, dolazi se do novih mogućnosti kombinovanja glasova, zbog njihovog višestrukog ponavljanja. Iz tog razloga, često se manifestuje složeni pokazatelj premeštanja, kao i kombinacije različitih prostornih modifikacija tema sa njihovim odvojenim izlaganjima. Takve kontrapunktske situacije, protumačene su na osnovu postavljenog teorijskog sistema pokretnog kontrapunkta, preuzetog iz oblasti kontrastne polifonije.

1.5.3.3.2. Dvostruka kanonska imitacija prve vrste

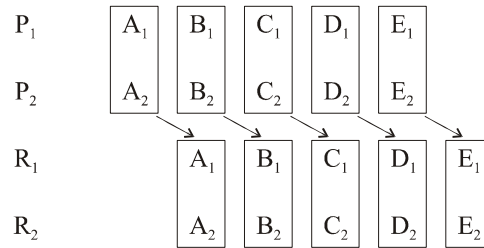
U ovom delu rada će biti realizovano razmatranje teorijskih dostignuća Bogatirjeva, u kontekstu dvostruke kanonske imitacije prve vrste. Pored toga, biće uvedene izvesne dopune njegove teorije – uspostavljanjem veze između Jv i imitacionih intervala.

Dve proposte i dve risposte obeležene su brojevima, postavljenim kao subskripcija s desne strane slovnih oznaka (P_1, P_2, R_1, R_2). Na isti način pokazani su i delovi PP i RR (npr. A_1, A_2, B_1, B_2 itd.). Ukoliko glasovi koji obrazuju dvostruku kanonsku imitaciju nastupaju istovremeno, P_1 će biti u višem glasu, dok kod njihovog raznovremenog nastupa, kao prvi kanon biće tretiran onaj čija se P ranije pojavljuje.

Jednu od kontrapunktskih kombinacija, gde PP nastupaju istovremeno, pokazuje naredna shema:⁵³⁶

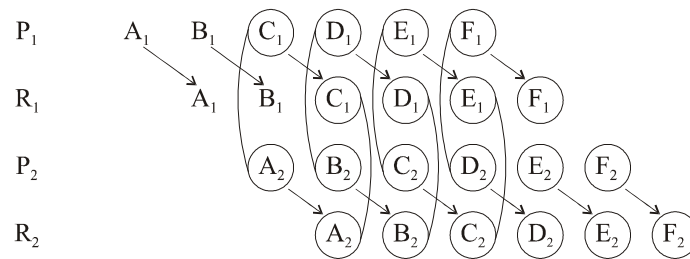
⁵³⁶ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 9.

Shema 60



Raznovremeno započinjanje **PP** shematski se predstavlja na sledeći način:⁵³⁷

Shema 61



Redosled izlaganja **PP** utiče samo na izgled imitacionog početka; već kod **P₂** uspostavlja se struktura kanonske imitacije, koja je ista kod svih kombinacija nastupa glasova.

U shemi 60 dolazi do istovremenog započinjanja **PP**. U drugom slučaju (shema 61), početak je isti kao kod „ordinarne“ dvoglasne kanonske imitacije; od pojave **P₂** i **R₂** uspostavlja se kontrapunktska situacija kao kod istovremenog nastupa **PP**. U zavisnosti od imitacionih parametara, pojaviće se vertikalno-pokretni kontrapunkt. Pri tom, **P₁ + P₂** trebalo bi smatrati prvobitnim kontrapunktskim spojem, **R₁ + R₂** – izvedenim.⁵³⁸

Izrada dvostruke kanonske imitacije prve vrste realizuje se po delovima: od momenta uvođenja **P₂**, njen prvi odeljak sa odgovarajućim delom **P₁** obrazuje prvobitni kontrapunktski spoj, prema pravilima datog **Jv**. To se zatim prenosi u **R₁ + R₂** (izvedeni spoj). Novi delovi **PP** čine pravilan kontrapunkt prema postavljenim odeljcima **RR**, istovremeno obrazujući nov dvoglasni prvobitni spoj, koji se potom pozicionira u preostala dva glasa. Takvim redosledom, deo po deo, formira se celokupna kanonska imitacija. Dakle, kod dvostruke kanonske imitacije prve vrste komponuju se samo dva glasa (**P₁ + P₂**), dok su ostali izvedeni na osnovu postojeće kombinacije kanonskih delova.

Vertikalna premeštanja kontrapunktskih deonica ovde su uslovljena karakteristikama imitacionih parametara. Reperkusija glasova ima veliki značaj, te bi je, zato, kod komponovanja trebalo unapred planirati.⁵³⁹

⁵³⁷ Cf. Ibid., 10.

⁵³⁸ Cf. Ibid., 9.

⁵³⁹ Cf. Ibid., 11.

Vertikalno-pokretni kontrapunkt se može izbeći samo ukoliko visinska dispozicija $P_1 + P_2$ odgovara onoj između $R_1 + R_2$ ($P_1 + P_2 = R_1 + R_2$). Tada je pravac i interval imitacije $P_1 + R_1$ isti kao i kod $P_2 + R_2$. Dakle, reč je o „monointervalskoj“ imitaciji, zastupljenoj u oba potkanona. Ovde nije neophodno da glasovi nastupaju redom po visini, imitacija može biti „izlomljena“, ali uz istu usmerenost nastupa RR u odnosu na PP . Kada je u oba kanonska sloja imitacioni interval prima, navedeni uslovi nisu više aktuelni. U muzičkoj praksi strogog kontrapunktskog stila, ovakvi primeri dvostruke kanonske imitacije su brojniji od onih kod kojih postoji uslovljeno dejstvo vertikalno-pokretnog kontrapunkta.

U narednom primeru, usled istog intervala imitacije u oba kanonska sloja, kao i identične usmerenosti RR u odnosu na PP , ne menja se visinska distanca dva para glasova koji donose kontrastni muzički materijal:

Primer 144

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ad fugam* (Credo, t. 1–7)

The musical score consists of four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The Cantus and Bassus parts are the original voices, while the Altus and Tenor parts are imitations. The lyrics are: 'fa-cto-rem coe-li et ter-rae, et in-vi-si-bi-li-um o-mni-um'. The score shows a canon where the Altus and Tenor parts imitate the Cantus and Bassus parts. The lyrics are: 'fa-cto-rem coe-li et ter-rae, et in-vi-si-bi-li-um o-mni-um'.

Narušavanje uslova navedene reperkusije glasova i/ili uvođenje različitih imitacionih intervala, impliciralo bi pokretni kontrapunkt.

Za određenje pokazatelja vertikalnog premeštanja Bogatirjev koristi formulu koju je Tanjejev uveo kod izučavanja kanonske sekvence prve vrste: $Jv = -m + (\pm n)$.⁵⁴⁰ U novim uslovima, pojavljuje se drugačije tumačenje ovih oznaka. Naime, ovde se slovom m označava interval prvobitnog spoja ($P_1 + P_2$), koji se obrazuje nastupom P_2 (radi se o odnosu početnih tonova $P_1 + P_2$), a sa n – interval izvedenog spoja kod pojave R_2 ($R_1 + R_2$).⁵⁴¹ Pri tom, n ima pozitivnu vrednost ako se njegova usmerenost poklapa sa usmerenošću prvobitnog intervala, dok je negativan kada se pravci m i n razlikuju (jedan je uzlazni a drugi silazni).⁵⁴²

⁵⁴⁰ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit., 34.

⁵⁴¹ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 14.

⁵⁴² Cf. Idem.

Prvi interval (*m*) Bogatirjev uzima sa obrnutim znakom i koristi za izračunavanje *Jv*. Slično postupa Tanjejev, ne samo kod kanonske sekvence, već i kod izvođenja druge formule vertikalnog pokazatelja.⁵⁴³ To ukazuje na postojanje opštih zakonitosti u slobodnoj i imitacionoj polifoniji. Kod dvostrukog kanona već postoji kontrast muzičkog materijala (*PP*); njihovo ponavljanje (*RR*) uspostavlja vezu sa imitacijom.

Ovde se manifestuje preklapanje dva kontrapunktska spoja, pri čemu drugi ima određeno vremensko kašnjenje. U narednom primeru usmerenost *RR* prema *PP* nije ista; u dva imitaciona sloja pojavljuje se još drugačiji interval imitacije. Formula izvedenog spoja donosi rezultat: ($I^v = -4, dh = -1 + II^v = -7, dh = 1$) $Jv = -11, Jh = 0$. Dakle, detektovan je dvostruki kontrapunkt u duodecimi. Prema formuli Bogatirjeva $Jv = -m + (\pm n)$, dolazi se do istog rezultata $0 - 11 = -11$:

Primer 145

Orlando di Laso, *Missa Bell' Amfitrit' altera* (Kyrie eleison, t. 16–18)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: Soprano: Cri - ste e - - lei -; Alto: Cri - ste e lei - son, Cri - ste e - lei -; Tenor: Cri - ste e - - lei - son, Cri - ste; Bass: Cri - ste e - lei - son,

U narednim primerima događa se pravo premeštanje, pri čemu potkanoni imaju nejednak interval imitacije. Formula izvedenog spoja za primer 146a donosi sledeći rezultat: ($I^{dh} = -1 + II^v = 5, dh = 1$) $Jv = 5, Jh = 0$. Prema formuli Bogatirjeva dolazi se do rezultata: $-5 + 10 = 5$. Za primer 146b ove dve fomule imaju sledeći izgled: ($I^{dh} = -1 + II^v = 2, dh = 1$) $Jv = 2, Jh = 0; -6 + 8 = 2$:

⁵⁴³ Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 39.

Primer 146a

Paolo Agostini (Paolo Agostini), *Missa Sine nomine (Et resurexit, t. 12–16)*

se - det ad dex - te - ram Pa - tris et ite - rum ven - tu - rus
se - det ad dex - te - ram et ite -
Pa - tris et ite - rum ven - tu - rus est...
de - xie - ram Pa - tris et ite - rum ven - tu - rus

Basso continuo

Primer 146b

Paolo Agostini, *Missa Sine nomine (Et resurexit, t. 29–32)*

vi - vos et mor - tuos:
vi - vos et mor - tuos
-vos et mor - tuos

Basso continuo

Ukoliko se navedenim oznakama Bogatirjeva pokažu imitacioni intervali oba kanonska sloja, odnosno sa m predstavi odnos $P_1 + R_1$, a sa n odnos $P_2 + R_2$, rezultat koji pokazuje vrednost Jv isti je kao i kod navedenih načina izračunavanja. Kako bi se napravila razlika u odnosu na ranije izloženu formulu, oznakama će, kao subskripcija, biti dopisano slovo i (jer se sada pokazuju imitacioni parametri). Formula će, u novom kontekstu, imati sledeći vid: $Jv = -m_i + (\pm n_i)$. Ovde se, kao negativna vrednost uzima prvi interval imitacije ($-m_i$), dok je drugi ($\pm n_i$) pozitivan ukoliko je istog smera kao i prvi imitacioni interval, a negativan kada im se usmerenost razlikuje. Ovo je još jedan, treći način izračunavanja Jv .

Ovakvim pristupom može se, na osnovu unapred odabranog Jv i jednog intervala imitacije, odrediti drugi imitacioni interval. To je izvodljivo na osnovu sledećih formula: $m_i + Jv = n_i$; $m_i = \pm n_i + (-Jv)$.

Bogatirjev nije uzimao u obzir imitacione intervale. Zapravo, fokus njegovog istraživanja postavljen je na uzajamne odnose onih glasova koji obrazuju prvobitni i izvedeni spoj. No, njihova prostorna dispozicija je determinisana imitacionim intervalima, to je bitan

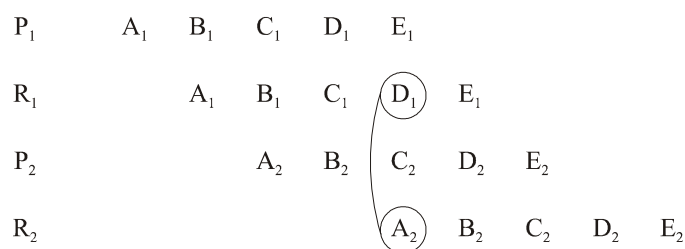
element ovakvog kontrapunktskog rada i analitičkog tumačenja. Njihovo uvođenje u već postojeći teorijski sistem uspostavlja kompleksnije odnose između imitacionih parametara. Na osnovu toga, kod praktičnog rada moguće je na osnovu dva poznata imitaciona činioca, odrediti treći, potreban za analizu ili praktičnu realizaciju date kontrapunktske situacije.

1.5.3.3.3. Dvostruka kanonska imitacija druge vrste

Kod dvostruke kanonske imitacije druge vrste, različito je rastojanje nastupa $P_1 + R_1$ i $P_2 + R_2$. Ovde se, zato, pojavljuje horizontalno premeštanje kanonskih odeljaka. Problem tumačenja i izrade takvih kontrapunktskih situacija rešio je Bogatirjev, što će biti sagledano u ovom delu rada.

Na osnovu sledeće sheme, mogu se uočiti opšte karakteristike dvostruke kanonske imitacije druge vrste (one će biti aktuelne i kod drugačije reperkusije glasova i/ili njihove temporalne distance):⁵⁴⁴

Shema 62



Vremenski razmak glasova drugog potkanona ($P_2 + R_2$), za jedan deo je širi u odnosu na prvi potkanon ($P_1 + R_1$). Simultano zvučanje $R_1 + R_2$ obrazuje izvedenu kontrapunktsku kombinaciju; ona se ne komponuje iznova, već ponavlja napisane kanonske odeljke ($P_1 + P_2$).⁵⁴⁵ Zbog izmenjenog vremenskog razmaka glasova, postoji horizontalno-pokretni kontrapunkt. Ukoliko ima vertikalnih razlika, ispoljenih usled primene nejednakog imitacionog intervala i/ili drugačije reperkusije glasova, dolazi do pojave dvostruko-pokretnog kontrapunkta.

Kao pomoćno sredstvo realizacije horizontalnog ili dvostrukog premeštanja, koristi se „prvobitni prividni spoj“, koji čine P_1 i prividni glas, koji će imati muzički materijal P_2 i biti obeležen sa dodatkom niza tačaka ($P_2...$). Kombinacija $P_1 + P_2...$ trebalo bi da proizvede isti međusobni odnos kanonskih delova, koji bi odgovarao odnosu $R_1 + R_2$.⁵⁴⁶

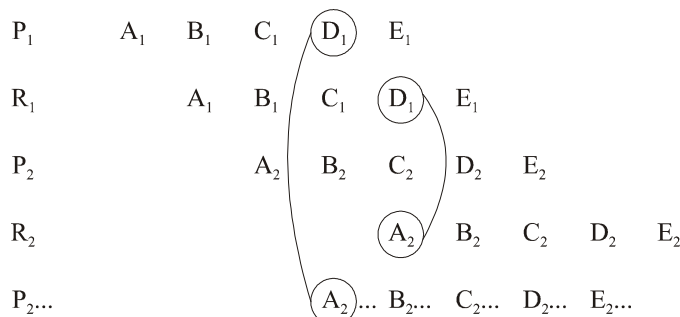
⁵⁴⁴ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 52.

⁵⁴⁵ Cf. Idem.

⁵⁴⁶ Cf. Ibid., 52–53. Zapravo, pojavljuje se svojevrsni „drugi prvobitni spoj“, s obzirom na to da prvi čine $P_1 + P_2$.

Za određenje vertikalnog i horizontalnog položaja $P_2...$, od prve note R_2 u levo uzima se visinsko i vremensko rastojanje jednako onom koje obrazuje R_1 prema P_1 . Shematski prikaz ovakve kontrapunktske situacije ima sledeći vid:⁵⁴⁷

Shema 63



Kada je rastojanje između $P_1 + R_1$ manje u odnosu na $P_2 + R_2$, prividni glas nastupa nakon P_2 , dok će se, u obrnutom slučaju, on pojaviti ispred nje. Temporalnu distancu $P_1 + R_1$ Bogatirjev označava slovom a , dok onu između $P_2 + R_2$ obeležava sa b .⁵⁴⁸ Diferencijacija između rastojanja njihovog nastupa bitno utiče na proces komponovanja.

Naime, ukoliko je $a < b$, kao što je to navedeno u shemi, piše se prvi deo P_1 (A_1) i prenosi na odgovarajući interval u R_1 . Potom se izrađuje sledeći segment proposte (B_1), kao pravilan kontrapunkt prema prvom odeljku risposte (A_1). Na isti način se dobija i naredni deo ovih deonica (B_1 u R_1 i C_1 u P_1). Na osnovu postavljenih kanonskih delova prvog imitacionog sloja, piše se početni odeljak P_2 , koji bi, prema njima, trebalo da obrazuje pravilan troglas. On se prenosi na odgovarajući visinski interval u R_2 i $P_2...$

Sa nastupom prividnog glasa nov deo P_1 trebalo bi da obrazuje validan dvoglas u odvojenim spojevima sa $P_2...$ i R_1 , odeljak P_2 pravilan troglas sa P_1 i R_1 (ili nov deo P_2 dvoglas sa R_1 , potom P_1 pravilan dvoglas sa $P_2...$ i troglas sa preostala dva glasa, što zavisi od toga da li se prvo izrađuje nov deo prve ili druge P , pošto su obe varijante moguće). Kod nastupa R_2 , javlja se potreba izrade pravilnog četvoroglasa između realnih glasova osnovne konstrukcije, uz ispravan dvoglas u odvojenom spoju između P_1 i $P_2...$ ⁵⁴⁹

Naredni primer, koji donosi početak dvostruke kanonske imitacije druge vrste, ima sledeću formulu izvedenog spoja: ($I^{v = -3, dh = -1} + II^{v = 7, dh = 2}$) $Jv = 4, Jh = 1$. Brojevima je označen redosled izrade i pozicioniranja kanonskih delova:

⁵⁴⁷ Cf. Ibid., 53.

⁵⁴⁸ Cf. Ibid., 54.

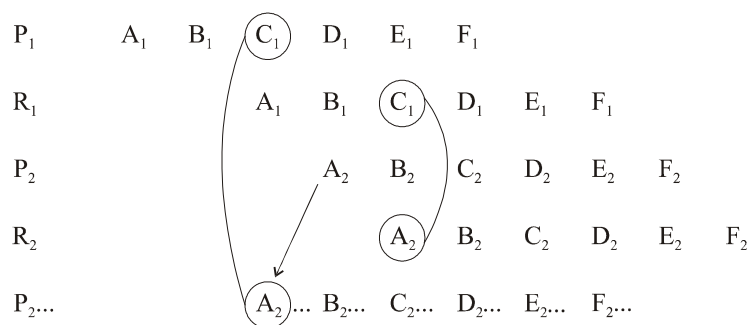
⁵⁴⁹ Cf. Ibid., 55.

Primer 147

Osnovna konstrukcija

Ukoliko je $a > b$, osnovna konstrukcija ovakve kontrapunktske situacije može se sagledati u sledećoj shemi, koja pokazuje jedan od načina realizacije redosleda i fakturnog pozicioniranja deonica:⁵⁵⁰

Shema 64



Rastojanje a obuhvata dva kanonska dela. Samim tim, $P_{2...}$ nastupa za dva dela ranije u odnosu na R_2 . No, kod izrade osnovne konstrukcije dolazi se do paradoksalne situacije: u trenutku kada je potrebno napisati početni deo prividnog glasa, on još uvek nije poznat, jer P_2 započinje izlaganje jedan deo nakon njega.

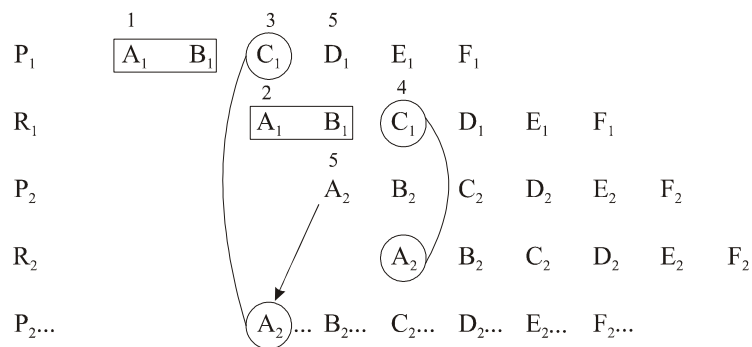
Bogatirjev izlaže način rešenja navedenog problema. U kontekstu shematski prikazane kontrapunktske situacije, potrebno je prvo komponovati dva dela prve proposte (A_1 , B_1).

⁵⁵⁰ Cf. Ibid., 63.

Nakon njihovog pozicioniranja u R_1 sledi izrada narednog segmenta P_1 (C_1), uz potonje transponovanje u R_1 . Rešenje problema nalazi se kod izlaganja početnog odeljka P_2 (A_2). Naime, on bi trebalo, s jedna strane, da obrazuje pravilan troglas sa D_1 iz P_1 (koji se istovremeno s njim komponuje), kao i sa B_1 iz R_1 ; no, s druge strane, kao prividni glas, trebalo bi pravilno da kontrapunktira i prethodnom delu C_1 . Tako se postupa sa svakim narednim odeljkom P_2 .⁵⁵¹ Prividni glas se u odnosu na R_2 pozicionira na visinski i vremenski interval suprotnog smera od onog između P_1 + R_1 .

Prethodno navedena shema može se izložiti i u sledećem vidu, gde brojevi iznad kanonskih delova pokazuju redosled komponovanja:

Shema 65



Dvostruka kanonska imitacija druge vrste teško se može pronaći u renesansnoj muzičkoj praksi. Način njene izrade verovatno nije bio sasvim poznat tadašnjim kompozitorima i muzičkim teoretičarima. Zato je istraživanje Bogatirjeva veoma bitno, ono dovodi do razumevanja takvog potencijala imitacionog kontrapunkta. Pri tom, pomoću teorije Tanjejeva i ovde su rešeni problemi horizontalnog premeštanja kanonskih melodija.

1.5.3.3.4. Dvostruki beskrajni kanon prve vrste

Simultano izlaganje dva dvoglasna beskrajna kanona, bazirana na različitom muzičkom materijalu, predstavlja osoben vid potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja kontrastnih melodija. U njemu dolazi do uslovljene pojave pokretnog kontrapunkta. Ovu problematiku je Bogatirjev takođe obuhvatio u svom istraživanju.

Različite PP i RR imaće oznake ponavljenog nastupa ($„P_1$, $„P_2$, $„R_1$, $„R_2$). Razmak između $P + R$ i $R + „P$ može biti isti u oba potkanona, čime se obrazuje dvostruki beskrajni kanon prve vrste; kod njihovog različitog rastojanja formira se dvostruki beskrajni kanon

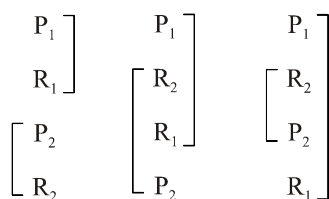
⁵⁵¹ Cf. Ibid., 63–64.

druge vrste.⁵⁵² U ovom segmentu rada, u svetlu tumačenja Bogatirjeva biće sagledane osnovne specifičnosti prvog vida ovakve kanonske imitacije.

Usled primene imitacione tehnike, u oba kanonska sloja neminovno dolazi do pojave vertikalno-pokretnog kontrapunkta. On je unapred određen karakteristikama kanonskih parametara. Interval imitacije $P_1 + R_1$ obeležava se sa m_1 , $P_2 + R_2$ sa m_2 .⁵⁵³ Kod dvoglasnog beskrajnog kanona prve vrste Jv je bio jednak dvostrukom intervalu imitacije.⁵⁵⁴ Na osnovu toga proizlazi da je $Jv_1 = -2m_1$ i $Jv_2 = -2m_2$. No, osim navedenih vertikalnih pokazatelja pojaviće se i drugi, koje određuju vertikalni odnosi dva glasa koji pripadaju različitim kanonskim slojevima.

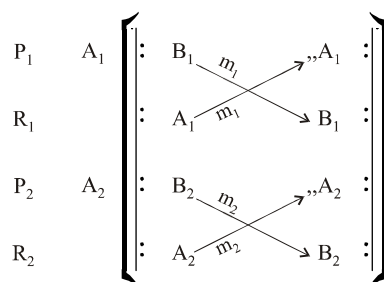
Dva potkanona mogu biti pozicionirana pomoću naslojavanja, ukrštanja i okruženja, što bitno utiče na broj vertikalnih premeštanja. Naredna shema, koja pokazuje ove kombinacije, donosi P_1 u najvišem glasu (mogu se dogoditi i druge kombinacije, koje značajnije ne utiču na opšte kontrapunktske specifičnosti):

Shema 66



Naslojavanje potkanona je predstavljeno u narednoj shemi.⁵⁵⁵

Shema 67



Uzajamni odnosi glasova manifestuju se na sledeći način: $I + II (P_1 + R_1) Jv = -2m_1$; $I + III (P_1 + P_2) Jv = -m_1 + m_2$; $I + IV (P_1 + R_2) Jv = -m_1 - m_2$; $II + III (R_1 + P_2) Jv = m_1 + m_2$; $II + IV (R_1 + R_2) Jv = m_1 - m_2$; $III + IV (P_2 + R_2) Jv = -2m_2$.⁵⁵⁶ Dakle, osim

⁵⁵² Cf. Ibid., 66–67.

⁵⁵³ Cf. Ibid., 68.

⁵⁵⁴ Cf. Сергей Танеев, *Учение...*, op. cit., 26.

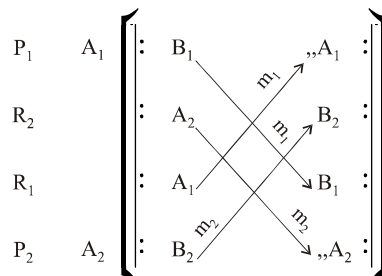
⁵⁵⁵ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 68.

⁵⁵⁶ Cf. Idem.

dva već poznata pokazatelja ($Jv_1 = -2m_1$ i $Jv_2 = -2m_2$), pojavljuju se još četiri – što ukupno daje šest JJv .

Sledeća shema pokazuje ukrštanje dva potkanona.⁵⁵⁷

Shema 68

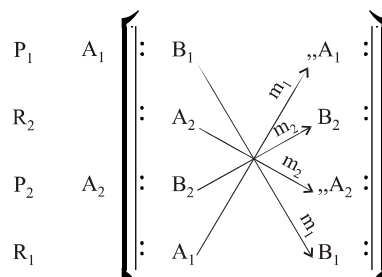


Na osnovu sheme, izvode se sledeće kombinacije glasova: $I + II (P_1 + R_2) Jv = -m_1 + m_2$; $I + III (P_1 + R_1) Jv = -m_1 - m_1 = -2m_1$; $I + IV (P_1 + P_2) Jv = -m_1 - m_2$; $II + III (R_2 + R_1) Jv = -m_2 - m_1$; $II + IV (R_2 + P_2) Jv = -m_2 - m_2 = -2m_2$; $III + IV (R_1 + P_2) Jv = m_1 - m_2$.⁵⁵⁸

Sada ima pet vertikalnih pokazatelja, jedan manje u odnosu na prethodni slučaj, jer kod ukrštanja kanonskih slojeva $P_1 + P_2$ i $R_2 + R_1$ imaju isti Jv .

Okrúženje jednog potkanona drugim, izloženo je u narednoj shemi.⁵⁵⁹

Shema 69



Ovde se manifestuju sledeći odnosi kanonskih deonica: $I + II (P_1 + R_2) Jv = -m_1 + m_2$; $I + III (P_1 + P_2) Jv = -m_1 - m_2$; $I + IV (P_1 + R_1) Jv = -m_1 - m_1 = -2m_1$; $II + III (R_2 + P_2) Jv = -m_2 - m_2 = -2m_2$; $II + IV (R_2 + R_1) Jv = -m_2 - m_1$; $III + IV (P_2 + R_1) Jv = m_2 - m_1$.⁵⁶⁰

Uočavaju se četiri različita vertikalna pokazatelja, jer su identična premeštanja za $P_1 + R_2$ i $P_2 + R_1$, kao i za $P_1 + P_2$ i $R_2 + R_1$.

U mnogim situacijama, zbog pojave velikog broja JJv , izrada dvostrukog beskrajnog kanona prve vrste može biti otežana, čak i neizvodljiva. Zato je potrebno pojednostaviti komponovanje, odnosno izjednačiti vrednost određenih kanonskih parametara. Tako, kod

⁵⁵⁷ Cf. Ibid., 69.

⁵⁵⁸ Cf. Idem.

⁵⁵⁹ Cf. Ibid., 70.

⁵⁶⁰ Cf. Idem.

naslojavanja i ukrštanja dva potkanona, može se primeniti isti interval imitacije, tj. $m_1 = m_2$; kod okruženja to nije izvodljivo, jer ono upravo podrazumeva nejednakost navedenog imitacionog parametra.⁵⁶¹

Na osnovu jednakosti veličine m_1 i m_2 , kod naslojavanja od šest različitih JJv ostaju samo dva, koji su, pri tom, jednaki po vrednosti ali suprotnih znakova ($Jv = -2m$, $Jv = 2m$).⁵⁶² U ovim uslovima, ukrštanje kanonskih slojeva ima samo jedan negativni pokazatelj ($Jv = -2m$).⁵⁶³ U oba slučaja, deonice koje obrazuju kontrapunktske spojeve su dvoglasne kombinacije koje sačinjava po jedan glas svakog potkanona, odnosno okvirni i jedan od unutrašnjih glasova celokupnog imitacionog stava.

Komponovanje takvih beskrajnih kanona podrazumeva početno formiranje prvih delova PP , kao i njihovo prenošenje u RR , kojima će kontrapunktirati novi delovi PP . Tako dobijeni četvroglas Bogatirjev posmatra kao prvobitni kontrapunktski spoj, te se on izrađuje uz korišćenje pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Zapravo, ovaj uslov važi za parove glasova koji proizvode vertikalno premeštanje, što je već razmotreno na osnovu analize prethodnih shema.⁵⁶⁴ Potreba uvođenja ograničenja datog Jv može se pojaviti i pre uspostavljanja četvroglasne fakture, kada se kontrapunktski spoj $P_1 + P_2$ obazuje srednjim ili okvirnim glasovima.⁵⁶⁵ To nastaje zbog drugačijeg vertikalnog rasporeda prethodno izloženog muzičkog materijala – pojavom RR .

pozicioniranje dva potkanona po principu okruženja, takođe omogućava simplifikovanje komponovanja. Bogatirjev, u tom kontekstu, ističe kontrapunktsku situaciju gde su oba intervala imitacije u odnosu prostog prema složenom, što je, zapravo, slično kao kada su identični imitacioni intervali.⁵⁶⁶

Kada PP ne nastupaju istovremeno, već su na određenom rastojanju, neće se dogoditi značajnije izmene u odnosu na već razmotrene kontrapunktske situacije. Sada se samo menja redosled izrade kanonskih konstituenata.⁵⁶⁷

⁵⁶¹ Cf. Ibid., 71.

⁵⁶² $I + II (P_1 + R_1) Jv = -2m$; $I + III (P_1 + P_2) Jv = 0$; $I + IV (P_1 + R_2) Jv = -2m$; $II + III (R_1 + P_2) Jv = 2m$; $II + IV (R_1 + R_2) Jv = 0$; $III + IV (P_2 + R_2) Jv = -2m$. Cf. Ibid., 71–72.

⁵⁶³ $I + II (P_1 + R_2) Jv = 0$; $I + III (P_1 + R_1) Jv = -2m$; $I + IV (P_1 + P_2) Jv = -2m$; $II + III (R_2 + R_1) Jv = -2m$; $II + IV (R_2 + P_2) Jv = -2m$; $III + IV (R_1 + P_2) Jv = 0$. Cf. Idem.

⁵⁶⁴ Cf. Ibid., 73.

⁵⁶⁵ Cf. Idem.

⁵⁶⁶ Cf. Ibid., 77. Isti pristup može se primeniti i kod naslojavanja i ukrštanja potkanona, ukoliko se, iz određenih razloga, ne želi pojava istih imitacionih intervala.

⁵⁶⁷ Kada se napiše početni deo $P_1 (A_1)$ on se prenosi u R_1 te se na osnovu toga pišu B_1 iz P_1 i A_2 iz P_2 . Takav troglas posmatra se kao prvobitni spoj ($P_1 + R_1$ i $P_1 + P_2$ se komponuju primenom uslova koje nameće dati Jv , dok kombinacija $P_2 + R_1$ nema takav tretman). U sledećoj fazi, potrebno je samo uz izvedeni spoj, obrazovan odeljcima $A_2 + „A_1 + B_1$, dopisati deo B_2 iz P_2 ($B_2 + „A_1$ i $B_2 + A_2$ pišu se po pravilima datog Jv). Cf. Ibid., 81.

U narednom primeru naveden je dvostruki beskrajni kanon prve vrste, sa ukrštanjem dva potkanona istog intervala imitacije (oktava), čime je postignuto manje vertikalnih premeštanja: $I + II (P_1 + R_2) Jv = -m_1 + m_2$; $I + III (P_1 + R_1) Jv = -m_1 - m_1 = -2m_1$; $I + IV (P_1 + P_2) Jv = -m_1 - m_2$; $II + III (R_2 + R_1) Jv = -m_2 - m_1$; $II + IV (R_2 + P_2) Jv = -m_2 - m_2 = -2m_2$; $III + IV (R_1 + P_2) Jv = m_1 - m_2$. Pri tom, tamo gde ima visinskih pomeranja, uvek je isti Jv : $I + II (P_1 + R_2) Jv = 0$; $I + III (P_1 + R_1) Jv = -2m$; $I + IV (P_1 + P_2) Jv = -2m$; $II + III (R_2 + R_1) Jv = -2m$; $II + IV (R_2 + P_2) Jv = -2m$; $III + IV (R_1 + P_2) Jv = 0$. Dakle, između kombinacija $I + III$, $I + IV$, $II + III$, $II + IV$, kod izrade novog dela PP prema već postavljenim RR , potrebno je u odvojenim dvoglasnim spojevima upotrebiti pravila $Jv = -14$:

Primer 148

The musical score for Example 148 consists of four staves, labeled P₁, P₂, R₁, and R₂. Each staff is in common time (C) and contains a melodic line. The P₁ and P₂ staves are in the treble clef, while R₁ and R₂ are in the bass clef. The score shows a complex contrapuntal texture with various intervals and imitations, including a double canon structure.

Ovakve kontrapunktske situacije sadrže veliki broj ograničenja, koja onemogućavaju komponovanje. Zato je simplifikovanje kanonskih parametara vrlo bitan aspekt izvodljivosti praktičnog rada. Važno je i određenje različitih načina pozicioniranja potkanona. Pri tom, bez teorijskog sistema pokretnog kontrapunkta, onemogućena bi bila izrada takvih primera i njihovo adekvatno analitičko tumačenje.

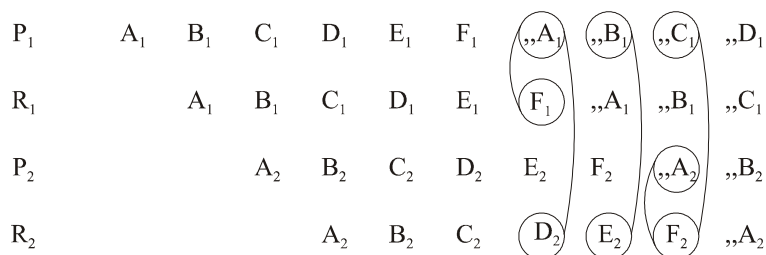
1.5.3.3.5. Dvostruki beskrajni kanon druge vrste

Rastojanje između $P + R$ i $R + „P$ oba kanonska sloja može biti različito, čime se obrazuje dvostruki beskrajni kanon druge vrste. U daljem toku rada, nakon sagledavanja teorijskih određenja Bogatirjeva, biće definisane do sada neistražene mogućnosti kombinovanja kanonskih slojeva – nejednako horizontalno rastojanje nastupa $P + R$ i različiti broj delova potkanona.

Beskrajni kanon druge vrste, po vremenskoj distanci imitacionih deonica može imati $a = b$ (započinje kao dvostruki kanon prve vrste) ili $a \neq b$ (započinje kao dvostruki kanon druge vrste). Zbog nejednakosti horizontalnih odnosa deonica, u obe navedene varijante dolazi do pojave horizontalno-pokretnog kontrapunkta.

U prvom slučaju ($a = b$), jedna od mogućnosti nastupa muzičkog materijala u kanonskom stavu sačinjenom od šest delova, shematski je predstavljena na sledeći način:⁵⁶⁸

Shema 70

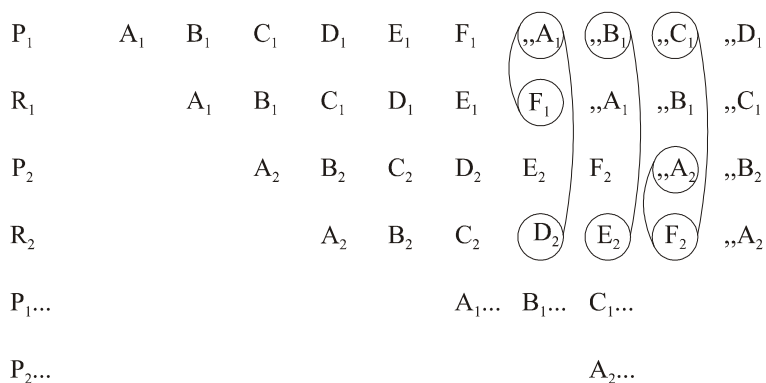


Kombinacija $R_1 + R_2$ je izvedena varijanta $P_1 + P_2$. Takav odnos deonica postoji i kod „ordinarnog“ vida dvostrukog kanona. Međutim, sada se pojavljuju i drugi izvedeni kontrapunktski spojevi. Njih proizvode pojedini delovi „ $P_1 + R_1$, $P_1 + R_2$ i „ $P_2 + R_2$.⁵⁶⁹

Naime, iz navedene sheme zapažaju se sledeće kombinacije: „ $A_1 + F_1$, „ $A_1 + D_2$, „ $B_1 + E_2$, „ $C_1 + F_2$, „ $A_2 + F_2$ (ovi spojevi su u shemi zaokruženi i spojeni linijama). Pri tom, nijedna od njih ne donosi nov muzički materijal, već one reprodukuju to što je ranije već komponovano. Ovi izvedeni spojevi u realnom notnom tekstu nemaju svoje adekvatne prvobitne kontrapunktske kombinacije. Zato ih je neophodno rekonstruisati pomoću prividnih glasova.⁵⁷⁰

Zapravo, biće napisani prividni spojevi sačinjeni od raznih kanonskih delova pozicioniranih za jedan odeljak ranije u odnosu na datu izvedenu kombinaciju. „ $A_1 + F_1$ i „ $A_1 + D_2$ imaće $A_1...$, „ $B_1 + E_2$ dobiće $B_1...$, dok će za „ $C_1 + F_2$ i „ $A_2 + F_2$ biti istovremeno izloženi $C_1...$ i $A_2...$. Sledeća shema pokazuje ovakvu osnovnu konstrukciju.⁵⁷¹

Shema 71



⁵⁶⁸ Cf. Ibid., 109.

⁵⁶⁹ Cf. Ibid., 110.

⁵⁷⁰ Cf. Idem.

⁵⁷¹ Cf. Idem.

Odeljak F_1 trebalo bi da obrazuje pravilan kontrapunkt sa realnim glasovima, dok u odvojenom spoju daje validno zvučanje sa prividnim glasom ($F_1 + A_{1...}$). Pored toga, delovi D_2 i E_2 , pored realnog četvoroglasa još proizvode pravilan dvoglas sa prividnim glasom ($D_2 + A_{1...}$, $E_2 + B_{1...}$). S druge strane, F_2 pored učešća u realnoj kontrapunktskoj fakturi, dodatno čini pravilan troglas sa dva prividna glasa ($F_2 + C_{1...} + A_{2...}$). Na taj način, pojavljuje se složeni splet uzajamnih odnosa glasova, u kojima postoje čak tri prvobitna prividna spoja: $P_1 + P_{1...}$, $P_2 + P_{1...}$, $P_2 + P_{1...} + P_{2...}$. Njima odgovaraju sledeći izvedeni spojevi: $R_1 + „P_1$, $R_2 + „P_1$, $R_2 + „P_1 + „P_2$. O realnom prvobitnom spoju već je bilo reči – $P_1 + P_2$ daje izvedenu kontrapunktsku kombinaciju, sačinjenu od $R_1 + R_2$.⁵⁷²

Vertikalni i horizontalni interval nastupa prividnih glasova u osnovnoj konstrukciji, određuje se poput ranijih sličnih situacija, odnosno $P_{1...}$ se pozicionira tako što se u obrnutom smeru od prvog tona „ P_1 odmerava interval nastupa R_1 posle P_1 ; isto je i za $P_{2...}$, koja se udonošava prema „ P_2 .⁵⁷³

U zavisnosti od visinske dispozicije $P_1 + P_2$ i $R_1 + R_2$, kod komponovanja ovakve vrste beskrajnog kanona potrebno je i uvođenje pravila Jv . Ona se mogu izbeći samo kod jednakog imitacionog intervala u oba kanonska sloja, kao i „pravolinijskog“ nastupa deonica. Kada ovi uslovi nisu ispunjeni, neminovna je pojava vertikalnog premeštanja.

Izračunavanje Jv sprovodi se kao kod „ordinarne“ dvostruke kanonske imitacije prve vrste, pomoću formule: $Jv = -m + (\pm n)$. Pravila datog Jv bila bi primenjivana kod komponovanja $P_1 + P_2$ i $P_{1...} + P_2$ osnovne konstrukcije.⁵⁷⁴

Horizontalno rastojanje između dva potkanona bitno utiče na težinu komponovanja. Naime, uži početni nastupi dovode do kraćeg trajanja prividnog glasa, čime se pojednostavljuje izrada. U narednom primeru, oba potkanona se izlažu pomoću naslojavanja. Navedene su i prividne deonice:⁵⁷⁵

⁵⁷² Cf. Ibid., 111.

⁵⁷³ Cf. Idem.

⁵⁷⁴ Cf. Ibid., 112.

⁵⁷⁵ Cf. Ibid., 113. U ovom primeru ima mnogobrojnih grešaka, ukoliko se on posmatra iz aspekta kompozicionih normi strogog kontrapunktskog stila (nepripremljene disonance na tezi, skok u disonancu). Može se, zato, zaključiti da je autor upotrebio samo renesansni lestvični sistem, uz slobodniji tretman harmonske komponente.

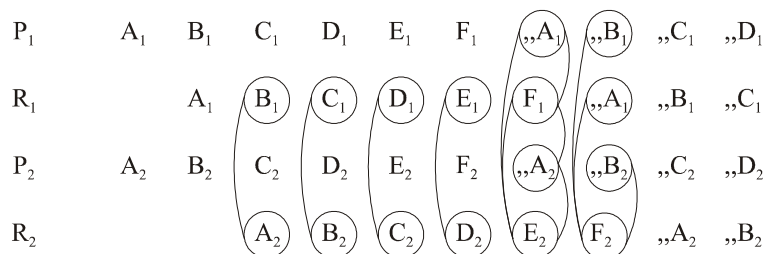
Primer 149

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Labels P_1 , R_1 , and P_2 are placed above the first staff, and R_2 is below the second staff. The second system also has two staves, with $P_1...$ above the first and $P_2...$ below the second. Brackets labeled $A_1...$ and $A_2...$ span across the staves. There are also some triplets marked with '3'.

Do sada je početni nastup glasova realizovan po uzoru na „ordinarnu“ kanonsku imitaciju prve vrste ($a = b$). Kada bi, međutim, do momenta ponavljanja, horizontalno rastojanje nastupa glasova bilo uređeno kao kod dvostruke kanonske imitacije druge vrste ($a \neq b$), to bi proizvelo veliki broj pravila komponovanja. Bilo bi, zapravo, potrebno uvođenje većeg broja prividnih glasova. Zato Bogatirjev, konstatujući da to jedva da bi imalo bilo kakav praktičan značaj, takav kanon ne uzima u razmatranje.⁵⁷⁶ Bez obzira na to, u daljem tekstu biće sagledane specifičnosti i ovakvog kanonskog stava, čime će biti upotpunjeno razmatranje ove problematike.

Sve do ponavljanja, zastupljeni su principi dvostruke kanonske imitacije druge vrste. Jedan od načina kontrapunktiranja kanonskih delova, predstavljen je u sledećoj shemi, gde je prvobitni simultani nastup **PP** kod **RR** horizontalno pomeren za jedan kanonski deo u desno, odnosno $a < b$:⁵⁷⁷

Shema 72



⁵⁷⁶ Cf. Ibid., 119.

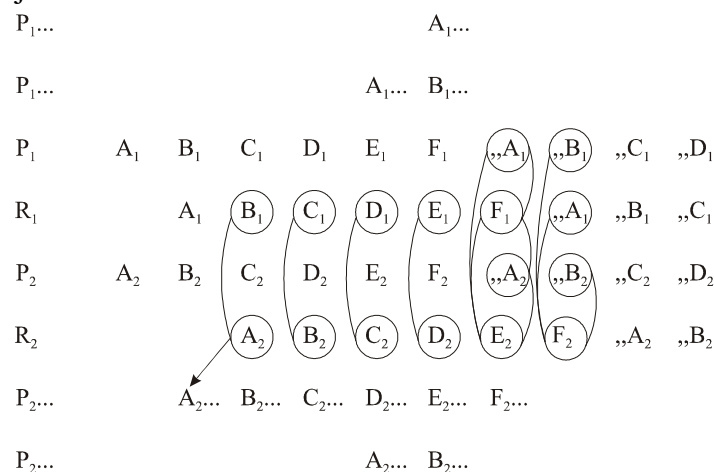
⁵⁷⁷ Kada je rastojanje $a > b$, u trenutku nastupa prvog dela prividnog glasa on još neće biti poznat, jer P_2 započinje tek jedan deo nakon njega. Kod komponovanja, u takvoj situaciji postupa se kao kod dvostruke kanonske imitacije druge vrste, gde se pojavljivao isti problem.

Kontrapunktski spoj $R_1 + R_2$ donosi već napisane delove, za koje ne postoji adekvatan prvobitni spoj. Ovaj problem rešava se uvođenjem $P_2...$ Za određenje vertikalnog i horizontalnog položaja prividnog glasa, od prve note R_2 u levo se uzima interval nastupa čija je vertikalna i horizontalna distanca suprotnog smera od one koju čini R_1 u odnosu na P_1 .

Pored toga, ponavljanje proizvodi i druge spojeve: „ $A_1 + F_1$, „ $A_2 + E_2$, „ $A_1 + E_2$, „ $B_1 + F_2$, „ $B_2 + F_2$. Problem pravilnog zvučanja ovih delova, rešava se uvođenjem novih prividnih glasova. Oni se, prema odgovarajućim odeljcima, pozicioniraju na visinski i vremenski interval jednak onom, koji se prema njima obrazuje u izvedenom zvučanju. Dolazi do pojave složenog spleta kontrapunktskih kombinacija u osnovnoj konstrukciji. Za prethodno navedenu kontrapunktsku situaciju, to se može predstaviti na sledeći način:

Shema 73

Osnovna konstrukcija



Kada dva beskrajna kanona u simultanom zvučanju imaju različiti broj delova, dolazi do slične kontrapunktske situacije:

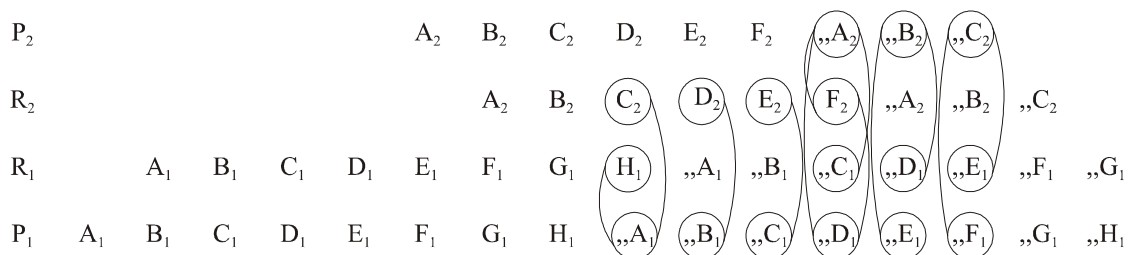
Primer 150

Žosken de Pre, *Missa Malheur me bat* (Agnus dei III, t. 183–186)

The musical score shows six parts: Superius, Altus I, Altus II, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are: (do) - na no - bis pa - - no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, -bis pa - - - - do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

Ovde dva para kanonskih glasova (donji i gornji) imaju nejednak broj odeljaka. Način kontrapunktiranja može se predstaviti u vidu sledeće sheme:

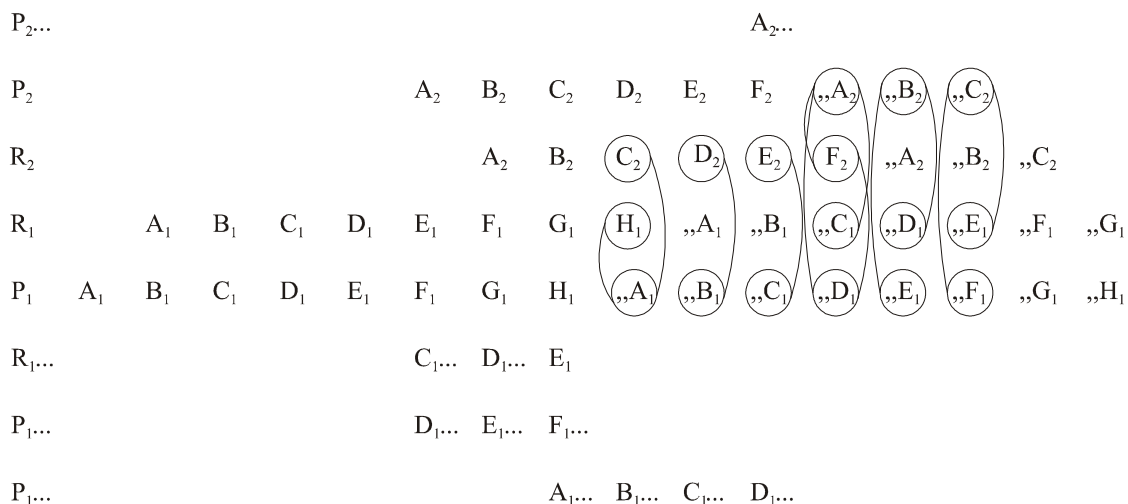
Shema 74



Osim $R_1 + R_2$, izvedene kombinacije proizvode sledeći kanonski delovi: „ $A_1 + H_1$ “, „ $A_1 + \text{„}C_2\text{“}$ “, „ $B_1 + D_2$ “, „ $C_1 + E_2$ “, „ $A_2 + F_2$ “. Pored toga, zbog različitog broja delova, kod ponavljanja drugog potkanona svi međusobni spojevi kanonskih odeljaka takođe su ranije već napisani, ali su sada u drugačijem odnosu nego kod prvobitnog izlaganja („ $A_2 + \text{„}C_1\text{“}$ “, „ $A_2 + \text{„}D_1\text{“}$ “, „ $B_2 + \text{„}D_1\text{“}$ “, „ $B_2 + E_1$ “, „ $C_2 + E_1$ “, „ $C_2 + F_1$ “). Verovatno je broj izvedenih kontrapunktskih kombinacija uticao na to da se oforme isti počeci za oba kanonska sloja, te da se ponove samo prva tri odeljka drugog potkanona (identični sa početkom prvog), nakon čega je prekinuto izlaganje. Time je značajno pojednostavljeno komponovanje. U osnovnu konstrukciju bilo bi uvedeno više prividnih glasova:

Shema 75

Osnovna konstrukcija



Osnovna konstrukcija prethodnog primera imala bi sledeći vid:

Primer 151

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of several staves. The top staff is labeled P_2 and contains a sequence of notes: $A_2, B_2, C_2, D_2, E_2, F_2, \text{„}A_2, \text{„}B_2, \text{„}C_2$. Below it are two more staves, R_2 and R_1 , which mirror the P_2 staff. The bottom staff is P_1 , which contains a sequence of notes: $A_1, B_1, C_1, D_1, E_1, F_1, G_1, H_1, \text{„}A_1, \text{„}B_1, \text{„}C_1, \text{„}D_1, \text{„}E_1, \text{„}F_1, \text{„}G_1$. Below the P_1 staff are three more staves, R_1 , P_1 , and P_1 , which contain sequences of notes: C_1, D_1, E_1 ; D_1, E_1, F_1 ; and A_1, B_1, C_1, D_1 .

U renesansnoj muzičkog praksi teško se mogu pronaći primeri dvostrukog beskrajnog kanona. To je svakako povezano sa njegovom vrlo složenom specifikom. Kod komponovanja je ovde često simplifikovanje kanonskih parametara, kako bi se ono moglo realizovati.

Koristeći rezultate istraživanja pokretnog kontrapunkta Tanjejeva, Bogatirjev je nadogradio njegovo učenje o kanonu. Sledeći logiku poimanja beskrajnog kanona, promenom intervala ponavljanja obrazovala bi se dvostruka kanonska sekvenca. Ovoj problematici biće posvećeno dalje razmatranje potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja kontrastnog muzičkog materijala.

1.5.3.3.6. Dvostruka kanonska sekvenca prve vrste

Dvostruka kanonska sekvenca ima dve vrste, određene na isti način kao i kod dvostrukog beskrajnog kanona. S obzirom na to da se nastupi „ P_1 i „ P_2 realizuju od drugih tonova, ovde je izrada sekvence vrlo složena. U skladu sa karakteristikama kanonsko-sekventnih parametara, pojavljuje se pokretni kontrapunkt. Bogatirjev je istražio i ovu problematiku, u tom kontekstu posebno načine pojednostavljivanja komponovanja.

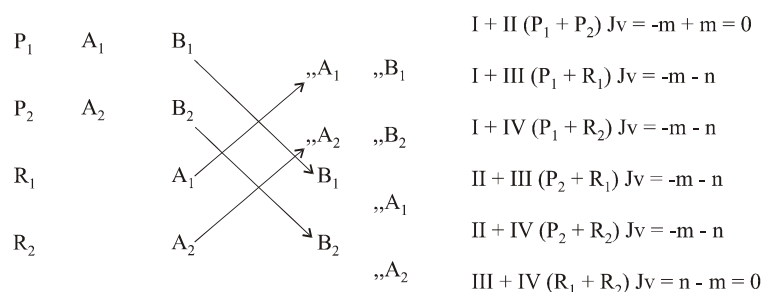
U ovom delu rada biće razmotrena dvostruka kanonska sekvenca prve vrste (vremenski nastup $P + R$ i $R + \text{„}P$ isti je u oba potkanona). Pored sagledavanja tumačenja Bogatirjeva, istražene će biti i nove mogućnosti kombinovanja kanonsko-sekventnih slojeva.

Dvostruka kanonska sekvenca prve vrste, kao specifičan vid dvostrukog beskrajnog kanona, sadrži i mnoge njegove do sada razmotrene kontrapunktske karakteristike. To se odnosi na visinsko pozicioniranje dva potkanona: naslojavanje, ukrštanje ili okruženje. Pored toga, i ovde dolazi do uslovljene pojave vertikalno-pokretnog kontrapunkta, isti su broj parova deonica između kojih se pojavljuje Jv kao i parametri koji određuju njegovu vrednost. Zapravo, razlika se sastoji u tome da veličina visinskog intervala nastupa R posle P nije ista kao kod nastupa „ P posle R . Zato se, umesto ranije formule za izračunavanje veličine vertikalnog premeštanja glasova ($Jv = -2m$), sada koristi druga formula: $Jv = -m + (\pm n)$.⁵⁷⁸ Ovde je m prvobitni ($P + R$), a n izvedeni interval imitacije ($R + „P$).⁵⁷⁹

Kod komponovanja dvostrukih kanonskih sekvenci prve vrste, pomoću naslojavanja i ukrštanja (okruženje, zbog svojih osobenosti, odvojeno se razmatra), Bogatirjev se na početku ograničava onim situacijama u kojima postoji identičnost JJv u oba potkanona: isti je imitacioni interval, po veličini i usmerenosti.⁵⁸⁰ To dovodi i do obrazovanja istog sekventnog koraka (z). Međusobni visinski odnos oba dvoglasna potkanona je slobodan i ne utiče na komponovanje.

U narednoj shemi predstavljena je jedna od takvih kontrapunktskih situacija (ukrštanje potkanona), gde se četiri para glasova pišu na osnovu istog Jv .⁵⁸¹

Shema 76



U primeru koji sledi, kanonska sekvenca komponovana je po navedenoj shemi. Ovde se pojavljuje dvostruki kontrapunkt u terdecimi ($Jv = -m - n$, tj. $-7 - 5 = -12$).⁵⁸²

⁵⁷⁸ Pozitivna ili negativna vrednost n određuje se na isti način kao dok dvoglasne kanonske sekvence.

⁵⁷⁹ Cf. Ibid., 82.

⁵⁸⁰ Cf. Ibid., 83.

⁵⁸¹ Cf. Ibid., 84.

⁵⁸² Bogatirjev, poput Tanjejeva, nije obratio pažnju na bitan sekventni činilac – z . Samim tim, nisu obuhvaćene korelacije svih kanonsko-sekventnih parametara. Njihova sistematizacije već je ranije izvršena, kod razmatranja dvoglasne kanonske sekvence prve vrste.

Primer 152

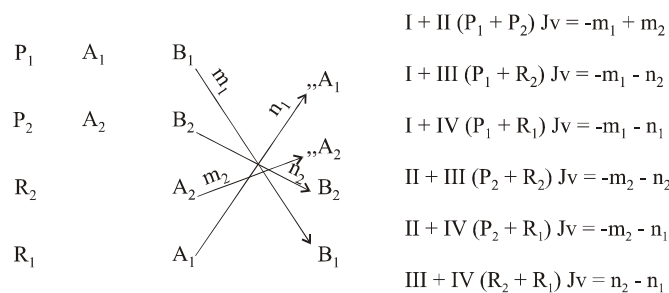
The musical score consists of four staves labeled P₁, P₂, R₁, and R₂. P₁ and P₂ are in the treble clef, while R₁ and R₂ are in the bass clef. The notation includes various note values and rests, with horizontal lines above the staves indicating intervals between notes in different parts.

Za izgradnju dvostruke kanonske sekvence sa naslojavanjem potkanona, biće korišćena dva JJv iste veličine ali različitih znakova. Pri tom, srednji glasovi imaju pozitivni vertikalni pokazatelj, a ostale kombinacije deonica – negativni.

Kod dvostruke kanonske sekvence, kod koje su potkanoni pozicionirani pomoću okruženja, ne mogu se primeniti isti intervali imitacije u oba para glasova. Zato se u komponovanju uvode uprošćavanja, jer se pojavljuje razlika između prvobitnog ($P + R$) i izvedenog ($R + „P$) imitacionog intervala.

Dva različita prvobitna intervala imitacije, biće označeni sa m_1 i m_2 . Izvedeni intervali obeleženi su sa n_1 i n_2 . S obzirom na to da se sekventne karike premeštaju u istom smeru na isti interval, uočava se bitna zakonomernost: koliko je m_1 veće od m_2 toliko je i n_1 veće od n_2 , tj. $m_1 - m_2 = n_1 - n_2$. Na osnovu toga još proizlazi da je $m_1 + n_2 = m_2 + n_1$.⁵⁸³ Navedene jednakosti omogućavaju bolje razumevanje naredne sheme, u kojoj su pokazani odnosi glasova u dvostrukoj kanonskoj sekvenci.⁵⁸⁴

Shema 77



Pošto je razlika prvobitnih imitacionih intervala jednaka razlici izvedenih, dok je njihov zbir, kada su ovi intervali uzeti iz različitih dvoglasnih potkanona, uvek isti, zaključuje se da su identični pokazatelji koje obrazuju kombinacije $-m_1 + m_2$ i $n_2 - n_1$; to važi i za $-m_1 - n_2$ i $-m_2 - n_1$. Ostaju, zapravo, četiri različita JJv , koji su uvek negativni brojevi.⁵⁸⁵

⁵⁸³ Cf. Ibid., 87.

⁵⁸⁴ Cf. Ibid., 88.

⁵⁸⁵ Cf. Idem.

Pojednostavljivanje komponovanja može se realizovati ukoliko se prvobitni intervali (samim tim i izvedeni) razlikuju jedan od drugog za jednu ili nekoliko oktava.⁵⁸⁶ Bogatirjev analizira situaciju u kojoj $m_1 = 6$, $n_1 = 5$ i $m_2 = 13$, $n_2 = 12$ proizvode vertikalne pokazatelje: $-m_1 - n_1 = -6 - 5 = -11$; $-m_2 - n_2 = -13 - 12 = -25$; $-m_1 - n_2 = -6 - 12 = -18$; $-m_2 + m_1 = -13 + 6 = -7$. Pri tom, prva tri pokazatelja donose ista ograničenja, te ostaje još samo $Jv = -7$.⁵⁸⁷

Kod beskrajnog kanona prve vrste, ukoliko su intervali imitacije u oba dvoglasna kanona jednaki oktavnom pokazatelju (**7**, **14**, **21**), pojavljivao se samo jedan Jv . Međutim, kod dvostruke kanonske sekvence, dobijene okruženjem jednog potkanona drugim, ovo se ne može postići, jer prvobitni i izvedeni intervali nisu jednaki.

Može se primeniti drugačija metoda ostvarivanja ove mogućnosti: potrebno je pronaći takve uzajamne odnose između prvobitnih intervala i koraka sekvence, koji će proizvesti samo oktavni pokazatelj. Dakle, svi JJv koji bi se pojavili kao rezultat različitih kombinacija glasova, trebalo bi da se razlikuju jedan od drugog za **7**, **14** ili **21**, jer oni, bez obzira na različitu vrednost, donose ista pravila komponovanja. Razlika između m_1 i m_2 trebalo bi da bude **7** ili **14**. Suma prvobitnog i izvedenog intervala u svakoj sekvenci donosi kao rezultat **7**, **14**, **21** ili **28**. Time se dobijaju četiri kombinacije, koje obrazuju sekvencu do kvinte, što može imati praktičnu upotrebu.⁵⁸⁸

Kod kanonske sekvence postoji potencijal promene usmerenosti parametra z . Naime, ukoliko m dobije značenje n a samim tim n postane m , promeniće se smer njenog kretanja, bez uvođenja dodatnih pravila komponovanja.⁵⁸⁹

Do sada su oba kanonsko-sekventna sloja sadržala jednaku usmerenost svojih imitacionih intervala. To se navodi iz praktičnih razloga, kako bi se olakšalo razumevanje ove složene materije. Uvođenje imitacionih intervala različitog smera ne donosi suštinske izmene; određene korekcije samo se odnose na uprošćavanje komponovanja.

Realizacija dvostruke kanonske sekvence sa imitacionim intervalima različite usmerenosti, može se realizovati kod kanonskog okruženja. Trebalo bi postići pojednostavljivanje komponovanja, redukovanjem broja JJv . Ukoliko se suma prvobitnog i izvedenog intervala jedne sekvence ($m_1 + n_1$) razlikuje od sume ovih intervala druge sekvence ($m_2 + n_2$) za dve oktave (**14**), odnosno ako je $(m_1 + n_1) - (m_2 + n_2) = 14$ dobijaju se samo dva

⁵⁸⁶ Ovde se nemaju u vidu odnosi prostih i složenih intervala, već razlika za **7**, **14**, **21** itd.

⁵⁸⁷ Cf. Ibid., 89.

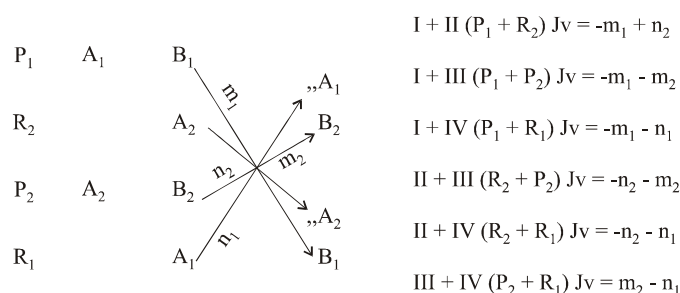
⁵⁸⁸ Cf. Ibid., 95–96. Navedena uprošćavanja komponovanja, mogu biti primenjena i kada se komponuje kanonska sekvencu realizovana ukrštanjem potkanona, ako iz određenih razloga nije poželjna pojava jednakih intervala imitacije. Kod naslojavanja, navedeno uprošćavanje može se izvesti ukoliko se m_1 i m_2 razlikuju jedan od drugog za oktavu, a zbir prvobitnog i izvedenog intervala donosi **7**, **14** ili **21**.

⁵⁸⁹ Cf. Ibid., 99–100.

JJv.⁵⁹⁰ Pri tom, m_1 ne može se više razlikovati u odnosu na m_2 za jednu oktavu, dok sve ostale karakterističnosti takve imitacije ostaju iste kao i kod ranije razmotrenih primera.

Drugim rečima, od dva **JJv** jedan je uvek **-7** i odnosi se na dva najviša i dva najniža glasa, dok je drugi **Jv** jednak sumi prvobitnog i izvedenog intervala bilo kojeg dvoglasnog potkanona sa znakom minus i važi za ostala četiri para glasova. Shema takve kanonske sekvence, sada sa različitim smerom imitacije, predstavlja se na sledeći način:⁵⁹¹

Shema 78



Karike svake dvoglasne sekvence premeštaju se na isti interval, te se odnos prvobitnih i izvedenih intervala definiše na sledeći način: koliko je m_1 veće od n_1 , toliko je n_2 veće od m_2 , odnosno $m_1 - n_1 = n_2 - m_2$. Na osnovu toga proizlaze dve jednačine: $m_1 + m_2 = n_2 + n_1$; $n_2 - m_1 = m_2 - n_1$.⁵⁹² Zapravo, ostaju četiri – umesto naizgled šest **JJv**.

Bogatiirjev u tom kontekstu navodi $m_1 = 10$, $n_1 = 8$; $m_2 = 1$, $n_2 = 3$, te na osnovu jednačina dobija **JJv** = **-7, -11, -18, -4, -11, -7**. S obzirom na to da **JJv** = **-11, -18, -4** donose slična ograničenja u komponovanju, ostaju, zapravo, samo dva **JJv**: **-7, -11**.⁵⁹³

U pojedinim situacijama, može se doći do samo jednog vertikalnog pokazatelja, onog sa najmanjim brojem ograničenja: **Jv** = **-7**. Kako bi se to postiglo, potrebno je da suma prvobitnih i izvedenih intervala ($m_1 + n_1$ i $m_2 + n_2$), koji se između sebe razlikuju za **14**, daje neku od oktavnih vrednosti (**7** i **21** ili **14** i **28**).

Isti pristup može biti primenjen i za kanonske sekvence oformljene pomoću ukrštanja svojih potkanona. Identičnost zbira prvobitnog i izvedenog intervala kod obe dvoglasne sekvence ($m_1 + n_1 = m_2 + n_2$), može dovesti do pojave jednog vertikalnog pokazatelja. Bogatiirjev navodi sledeću situaciju: $m_1 = 13$, $n_1 = 12$, $m_2 = 12$, $n_2 = 13$; **JJv** = **0, -25, -25, -25**,

⁵⁹⁰ Cf. Ibid., 101.

⁵⁹¹ Cf. Ibid., 102.

⁵⁹² Cf. Idem.

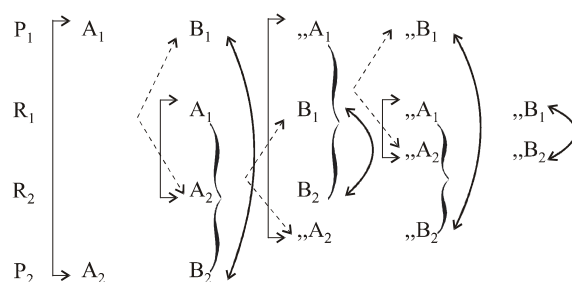
⁵⁹³ Cf. Ibid., 101–102.

0.⁵⁹⁴ Kod naslojavanja, ovakvim pristupom pojavljuju se dva vertikalna pokazatelja iste vrednosti ali suprotnih znakova.⁵⁹⁵

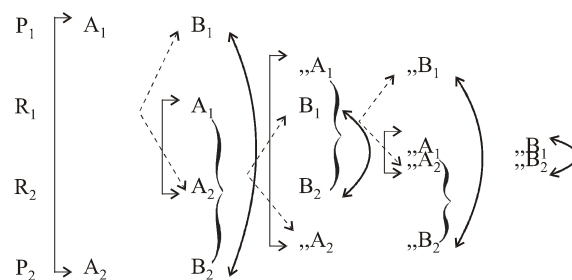
Kombinacija beskrajnog kanona i kanonske sekvence prve vrste, ili dve sekvence sa različitim sekventnim koracima istog ili suprotnog usmerenja, dovela bi do vrlo složenih kontrapunktskih situacija. Tada bi se, osim već sagledanih vertikalnih izmena položaja njihovih delova, događale promene uzajamnih odnosa glasova kod svakog sekventnog premeštanja. Broj ponavljanja, određivao bi dodatne vertikalne modifikacije. One bi obuhvatile celokupne kanonsko-sekventne dvoglasne spojeve. To bi moglo stvoriti nerešive probleme.

U sledećoj shemi naveden je minimalan broj ponavljanja kod kombinacije beskrajnog kanona i kanonske sekvence, kao i dve sekvence u kojoj kanonsko-sekventni slojevi imaju različiti z. Odnos kanonskih delova kod svakog ponavljanja je drugačiji, uz neminovnu pojavu većeg broja *JJv*:

Shema 79a



Shema 79b



Izrada ovakvih primera podrazumevala bi izuzetno veliki broj pravila. To se može uočiti analizom eventualnog kompozitorskog procesa. Trebalo bi odrediti *JJv*, u odnosu na interval premeštanja kanonskih delova svake od navedenih kombinacija koje su izložene u shemi. Vertikalni pokreti bi se posmatrali prema početnom položaju glasova u trenutku obrazovanja prve dvoglasne kombinacije (ona se tretira kao prvobitni spoj datog para glasova). Pored toga, i unutar odvojenih potkanona sadržana su visinska pomeranja njihovih odeljaka. Tako

⁵⁹⁴ Cf. Ibid., 104.

⁵⁹⁵ Cf. Ibid., 105.

objedinjena pravila svih JJv , bila bi korišćena kod izrade početne kontrapunktske kombinacije oba potkanona, do momenta prve repeticije, uz dodatnu neophodnost proizvođenja validnog četvoroglasnog stava. Ovo bi onemogućilo praktičan rad.

Izrada dvostruke kanonske sekvence prve vrste na granici je praktične realizacije. Istraživanje Bogatirjeva donosi nove mogućnosti, jer osim otkrivanja unutrašnjih zakonomernosti kod ovakvog kanonskog stava, ono je usmereno na otklanjanje prepreka koje dovode do poteškoća kod njegove izrade ili je sasvim onemogućavaju. Uz navedeno simplifikovanje kanonsko-sekventnih parametara, često će i dalje biti otežan praktičan rad. Zato, svako dalje uslozljavanje, manifestovano kombinovanjem različitih sekventnih koraka, dovelo bi do nerešivih problema kod komponovanja.

1.5.3.3.7. Dvostruka kanonska sekvenca druge vrste

Kanonska sekvenca druge vrste ima različite vremenske nastupe $P + R$ i $R + „P$. U odnosu na dvostruki beskrajni kanon sa ovakvim karakteristikama, isti su redosled izrade, način formiranja kanonskih delova, određenje momenta i visinskog pozicioniranja nastupa prividnih glasova. Razlika je samo sadržana u izlaganju „ P_1 i „ P_2 , koji se sada realizuju od drugih tonova.

U ovom segmentu rada biće sagledani rezultati teorijskih uopštavanja Bogatirjeva, nakon čega će biti istražene kontrapunktske situacije koje do sada nisu bile predmet interesovanja muzičkih teoretičara (osobene kombinacije kanonsko-sekventnih slojeva i načini njihove izrade).

Bogatirjev sagledava samo one primere u kojima je, prema vremenskoj distanci nastupa, $a = b$. U svojim razmatranjima ograničava se pretvaranjem u kanonske sekvence ranije navedenih primera za beskrajni kanon druge vrste. Razlika se manifestuje samo kod ponavljanja, gde se komponuje prelaz prema izlaganju melodija na drugoj visini.⁵⁹⁶

Naime, izrada dvostruke kanonske sekvence druge vrste gotovo je identična komponovanju dvostrukog beskrajnog kanona. Promena visinskih položaja glasova kod ponavljanja, uslovljava samo drugačije pozicioniranje prividnih deonica u osnovnoj konstrukciji.

Kada horizontalni razmak $a \neq b$, izrada sekvence se, takođe, realizuje poput takvog dvostrukog beskrajnog kanona druge vrste. Promena vertikalnih pozicija melodija kod ponavljanja, u skladu sa intervalom z , uticaće i na visinski položaj prividnih deonica u

⁵⁹⁶ Cf. Ibid., 121.

osnovnoj konstrukciji. Osim navedenih razlika, dalje razmatranje ove problematike svodilo bi se na ponavljanje već poznatih načina komponovanja. Iz tog razloga, u kontekstu teorijskih uopštavanja Bogatirjeva, dalje se neće aktuelizovati problematika analize i izrade dvostruke kanonske sekvence druge vrste.

Međutim, nisu istražene složenije kontrapunktske situacije, koje nastaju osobenim kombinacijama kanonsko-sekventnih slojeva. Jedna od njih navedena je u narednom primeru. Naime, u dva para glasova izložene su dve kanonske sekvence – prve i druge vrste, čime se ostvaruje četvoroglas. Drugim rečima, dva potkanona nemaju isti broj delova. Pored toga, različiti su i sekventni koraci ($z_1 = -2$, $z_2 = -1$):

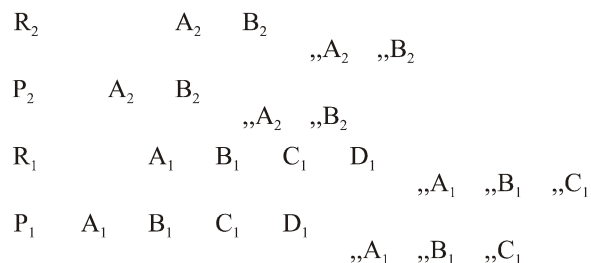
Primer 153

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ad fugam (Sanctus, t. 6–10)*

The musical score shows four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: (San) - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do-. The score illustrates a complex contrapuntal texture with overlapping canonic and sequential layers.

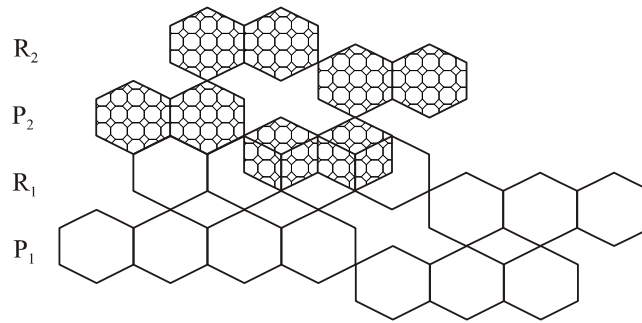
Kontrapunktske specifičnosti i praktična realizacija ovakvih kontrapunktskih situacija, mogu se definisati na osnovu do sada izloženih poimanja beskrajnog kanona i kanonske sekvence. Prvi sekventni kanon (u donjim glasovima) započinje nešto ranije u odnosu na drugi (u gornjim glasovima), čiji su delovi, zato, pozicionirani između dva odeljka donjeg kanonsko-sekventnog sloja:

Shema 80



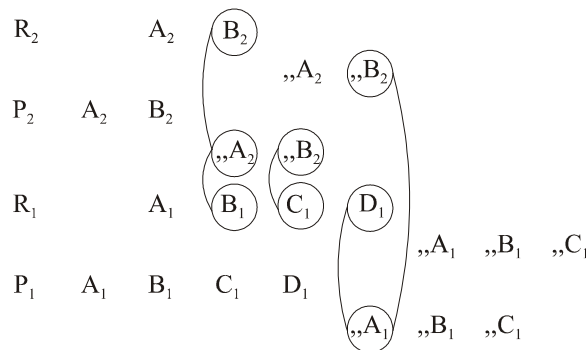
Događa se preklapanje granica kanonsko-sekventnih odeljaka, što se može predstaviti i sledećom shemom:

Shema 81



Delovi druge kanonske sekvence u narednoj shemi biće pomereni za pola dela u levo, kako bi se napravila sinhronizacija sa delovima iz prvog kanonskog sloja, što ne utiče na ispravnost tumačenja ove kontrapunktske situacije, već samo pojednostavljuje njeno poimanje:

Shema 82



Prvobitni spoj čini kombinacija $P_1 + P_2$ a izvedeni $R_1 + R_2$. Međutim, zbog ponavljanja i nejednakog broja delova, pojavljuju se izvedeni spojevi između delova „ $P_1 + R_1$ “, „ $P_1 + R_2$ “, „ $P_2 + R_2$ “. Pored toga, od ponavljanja drugog kanonsko-sekventnog sloja, svi njegovi odeljci, kao i oni u R_1 – ranije su već napisani, ali su sada u drugačijem odnosu prema prvobitnom izlaganju („ $P_2 + R_1$ “).

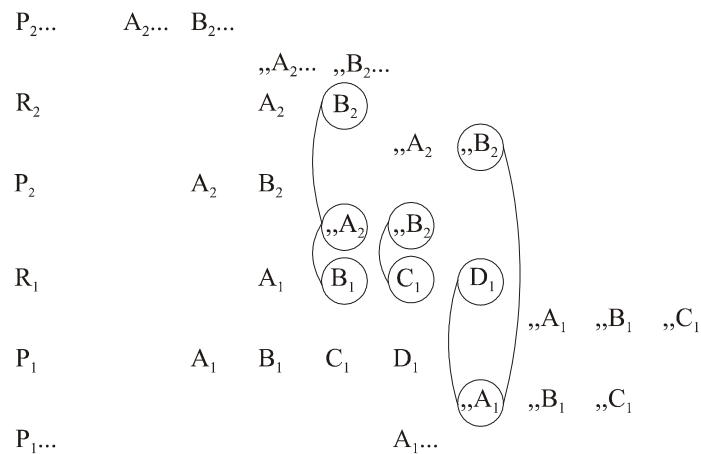
Komponovanje ovakvih kanona vrlo je komplikovano. Na početku se postavlja dvoglasna kanonska sekvenca prve vrste (drugi kanonsko-sekventni sloj), sa svojim osobenostima komponovanja (pravila datog Jv). Potom se izrađuje pravilan četvoroglasni stav, izradom nove kanonske sekvence u preostalim glasovima ($P_1 + R_1 + P_2 + R_2$).

Ovde $P_1 + P_2$ čini prvobitni spoj, koji se komponuje po pravilima određenog Jv , omogućavajući pravilno zvučanje izvedene kontrapunktske kombinacije ($R_1 + R_2$). Izračunavanje vertikalnog pokazatelja vrši se po formuli $Jv = m_1 + m_2$. U navedenom primeru izbegnuto je premeštanje deonica, tako što je početni interval imitacije isti u oba kanonsko-sekventna sloja. Pošto je P_1 pozicionirana u donji glas, njeno pomeranje naviše (u R_1) proizvodi negativan interval, dok je takav pokret P_2 , kao višeg glasa prvobitnog spoja – pozitivan. Na osnovu formule dobija se sledeći rezultat: $-3 + 3 = 0$. Dakle, ukoliko je u obe

kanonske sekvence istosmerna monointervalska imitacije, neće doći do pojave vertikalnog premeštanja kod izlaganja $R_1 + R_2$, što pojednostavljuje komponovanje.

Pravilno kontrapunktiranje preostalih delova kao izvedenih kontrapunktskih kombinacija, postiže se pomoću osnovne konstrukcije – uvođenjem prividnih glasova. Deo $A_1...$ se pozicionira na visinu usklađenu sa intervalom i korakom sekvence, za jedan deo ranije od „ A_1 ”, te se prema njemu izrađuje D_1 . S druge strane, za delove $A_2...$ i $B_2...$ visinska i vremenska dispozicija se određuje u odnosu na P_2 , na osnovu vertikalnog i horizontalnog intervala imitacije $P_1 + R_1$ ali suprotnog smera. Oni se potom prepisuju u skladu sa z („ $A_2...$ ”, „ $B_2...$ ”). Deo A_1 daje validan dvoglasni stav sa „ $B_2...$ ”, dok se B_1 izrađuje tako da obrazuje istovremeno i pravilan dvoglas, u odvojenom spoju prema „ $A_2...$ ”; C_1 na isti način kontrapunktira prema „ $B_2...$ ”. Navedene osobenosti komponovanja predstavljene su u sledećoj shemi:

Shema 83



Vrlo komplikovana mreža uzajamnih kontrapunktskih odnosa u osnovnoj konstrukciji, imaće sledeći vid (polovine su, u odnosu na prethodno navedeni primer, pretvorene u dve četvrtine spojene lukom, kako bi se jasnije pokazale granice kanonskih odeljaka):

Primer 154

Osnovna konstrukcija

Kada jedan kanonski sloj ima neparan, a drugi paran broj odeljaka, bez pojedostavljanja kanonsko-sekventnih parametara komponovanje je gotovo neizvodljivo. Praktičan rad će biti olakšan upotrebom istog intervala imitacije, sekventnog koraka kao i horizontalnog rastojanja deonica u oba kanonska sloja ($m_1 = m_2$, $z_1 = z_2$, $a = b$). Pored toga, na pojedinim mestima moguće je uvođenje pauza, kako bi se u datom momentu smanjio broj glasova. Način kontrapunktiranja dva kanonsko-sekventna sloja, od kojih se jedan sastoji od tri, a drugi od četiri dela, predstavljen je u sledećoj shemi:

Shema 84

R_1	A_1	B_1	C_1	$„A_1$	$„B_1$	$„C_1$	
P_1	A_1	B_1	C_1	$„A_1$	$„B_1$	$„C_1$	$„A_1$
R_2	A_2	B_2	C_2	D_2	$„A_1$	$„B_1$	
P_2	A_2	B_2	C_2	D_2	$„A_2$	$„B_2$	$„C_2$
					$„A_2$	$„B_2$	$„C_2$
							$„D_2$

Ovde bi prvobitni spoj trebalo da proizvodi kombinacija $P_1 + P_2$, a izvedeni $R_1 + R_2$. Međutim, pošto je $m_1 = m_2$, neće biti vertikalnog premeštanja. No, od momenta ponavljanja kanonsko-sekventnih delova obrazuje se izvedena kombinacija glasova „ $R_1 + „P_2$; proizvode se kontrapunktski spojevi istoimenih delova (kao na početku između $P_1 + P_2$). Prostor između ove kombinacije glasova je širi u odnosu na $P_1 + P_2$. Ukoliko se npr. odabere kvarta kao imitacioni interval, onda je kod izrade prvobitnog spoja ($P_1 + P_2$) potrebno koristiti pravila $Jv = 3$ (z je u oba ova glasa već realizovan na istu veličinu, dok je navedena vrednost

vertikalnog pokazatelja rezultat položaja „ R_1 u odnosu na „ P_2 , koji je određen intervalom imitacije).⁵⁹⁷

S obzirom na to da su u oba kontrapunktska sloja zastupljene kanonske sekvence druge vrste, pronalaženje adekvatnog prividnog spoja kod ponovljenog nastupa početnog odeljka, rešava se kao i do sada – njegovim pozicioniranjem u levo, za jedan deo ranije i na obrnuti imitacioni interval ($A_1...$, $A_2...$, 7, 17),⁵⁹⁸ uz neophodnost validnog kontrapunktiranja, u odvojenom spoju, sa poslednjim kanonskim odeljkom (C_1 , D_2). Osim navedenih kontrapunktskih odnosa, podrazumeva se pravilno četvoroglasno zvučanje svih realnih deonica ($P_1 + R_1 + P_2 + R_2$).

No, u navedenoj shemi može se zapaziti pojava i drugih kombinacija kanonskih delova, ranije napisanih, ali kod ponavljanja drugačije pozicioniranih u odnosu na prethodno izlaganje. Tako, istovremeno zvučanje „ P_1 + „ P_2 , zbog nejednakosti broja njihovih delova, različito je u odnosu na prethodni spoj; takva kombinacija je već bila između $P_1 + R_2$, ali je sada prostor između deonica, usled veličine imitacionog intervala, širi u odnosu na prvobitnu visinsku distancu (kod imitacionog intervala kvarte: $Jv = 3$).

Kako bi se obezbedilo pravilno zvučanje, potrebno je postaviti prividni glas celokupnog prvog kanonsko-sekventnog sloja ($P_1...$). On se pozicionira za jedan deo ranije, na istu visinu u odnosu na P_1 . Svaki deo P_2 izrađuje se tako da obrazuje, u odvojenom spoju, pravilno zvučanje prema $P_1...$ No, u trenutku nastupa A_2 , neće biti poznat B_1 . Kako bi se rešio navedeni problem, prvo se izrađuju oba dela P_1 (A_1 , B_1), uz pozicioniranje u R_1 (kao što se to čini kod „ordinarnog dvoglasnog kanona“); nakon njihovog postavljanja u prividni glas, pristupa se izradi A_2 , njegovom prepisivanju u R_2 . Deo po deo, dalje se naizmenično izrađuju preostali odeljci P_1 i P_2 .

Izvedeni spoj se manifestuje i između $P_1 + R_2$, te se pravilno zvučanje obezbeđuje dodatkom još jednog $P_1...$, pozicioniranog za jedan deo ranije u odnosu na P_1 , ali sada u suprotnom vertikalnom smeru u odnosu na interval imitacije. Prema njemu P_2 obrazuje validan kontrapunkt (3).

Osim toga, kod izrade dela C_1 potrebno je da on proizvodi pravilan spoj sa A_2 , jer će se oni pojaviti kod „ P_1 + „ R_2 . Zato je potrebno dodati još jedan, početni deo $R_2...$, na interval

⁵⁹⁷ Zato je gotovo nemoguće realizovati ovakvu dvostruku kanonsku sekvencu u uslovima kada $m_1 \neq m_2$; trebalo bi tada koristiti pravila složenog vertikalnog pokazatelja, što bi donelo veliki broj ograničenja, uz dodatnu neophodnost kontrapunktiranja, u odvojenim spojevima, prema ostalim mnogobrojnim deonicama osnovne konstrukcije.

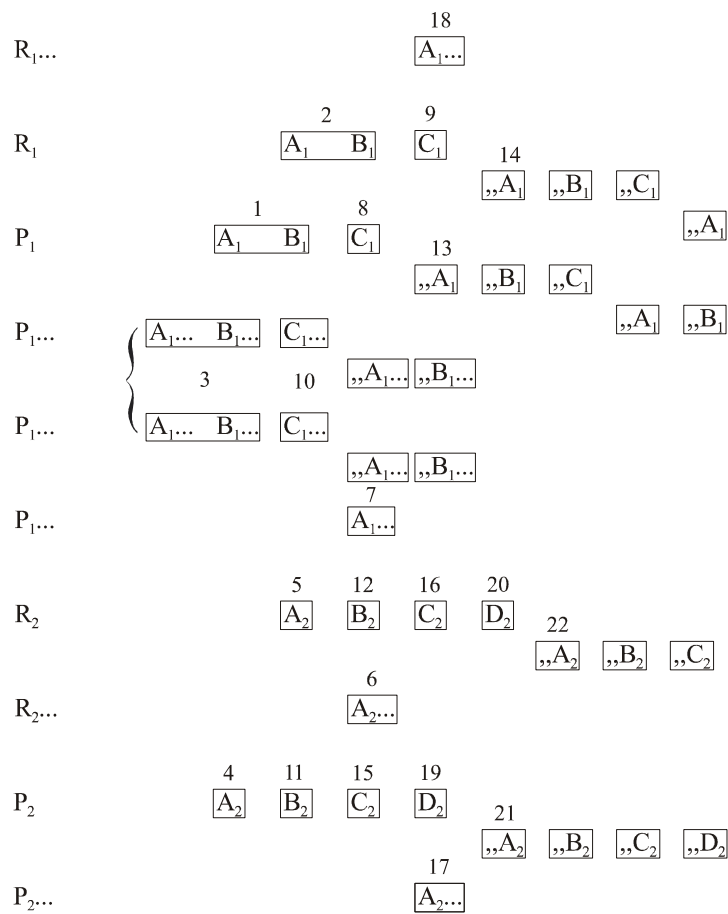
⁵⁹⁸ Brojevi u zagradi odnose se na narednu shemu, gde pokazuju redosled izrade elemenata osnovne konstrukcije, a sada mogu pomoći njihovoj jasnijoj identifikaciji.

koji je identičan njenom početnom položaju, horizontalno pomeren za jedan kanonski deo, sada u desno (6).

Odeljak D_2 trebalo bi da pravilno kontrapunktira prema A_1 , jer se ovi delovi, takođe, kasnije pojavljuju u istovremenom zvučanju. Zato se $A_1...$ izlaže kao $R_1...$, pozicionira se na istu visinu na kojoj je postavljen u „ R_1 “, samo za jedan deo ranije (18).

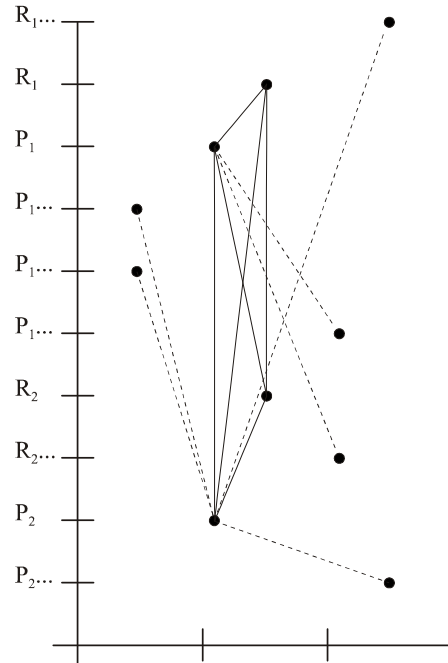
Osnovna konstrukcija, sa brojevima koji označavaju redosled izrade njenih segmenata, navedena je u sledećoj shemi:

Shema 85



Uzajamni odnosi glasova u osnovnoj konstrukciji predstavljeni su u narednoj shemi. Data je njihova pojava u horizontalnom i vertikalnom prostoru. Pored toga, punim linijama prikazana je neophodnost kontrapunktiranja realnih glasova, dok su isprekidanim linijama – u odvojenom spoju – označeni dvoglasni kontrapunktski spojevi realnih i prividnih deonica:

Shema 86



Osnovna konstrukcija ima deset glasova. Uz korišćenje pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta, ona je na granici praktične izrade. Zato se, kao dodatno sredstvo njenog pojednostavljanja, mogu uvesti pauze. Tako se privremeno smanjuje broj glasova osnovne konstrukcije. Navedeni način komponovanja poslužio je za realizaciju narednog primera:

Primer 155

The musical score consists of ten staves, each representing a voice part. The staves are labeled from top to bottom: R₁..., R₁, P₁, P₁..., P₁..., P₁..., R₂, R₂..., P₂, P₂.... The notation is in a single system with a common time signature. The first staff (R₁...) has a treble clef and a key signature of one flat. The other staves have various clefs (treble and bass). The score shows a complex interplay of notes and rests across the ten voices, illustrating the application of the vertical motion counterpoint rule.

Uklanjanjem prividnih glasova, dobija se realni kanonsko-sekventni stav:

Primer 156

The musical score for Example 156 consists of four staves. The top two staves, R1 and P1, are in treble clef, and the bottom two staves, R2 and P2, are in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a sequence of notes and rests across four measures. R1 and P1 have a similar melodic contour, while R2 and P2 provide a harmonic and rhythmic foundation.

Kombinacija kanonske sekvence sa beskrajnim kanonom, bilo prve ili druge vrste, dovodi do promene uzajamnih odnosa kod svakog ponavljanja sekventnog sloja, što bi kod komponovanja trebalo ranije predvideti. Pored toga, neophodno bi bilo imati u vidu i postojanje vertikalnih premeštanja, za svaki faktorni sloj posebno. Navedene osobenosti onemogućavaju praktičan rad.

Kod potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja, dodatak i vertikalnog umnožavanja svih deonica proizvodi osmoglasni kontrapunktski stav. Zato, zbog fakturnih osobenosti, ali i složenosti komponovanja, potpuno dvostruko-pokretno udvajanje gotovo da se ne može pronaći u muzičkoj praksi renesansne epohe. Jednostavnije je nepotpuno udvajanje, odnosno udvostručenje samo pojedinih glasova. Kod komponovanja se dodatno uvode pravila, relevantna za vertikalno-pokretno udvajanje. S obzirom na to da je ovakav način kontrapunktskog rada već razmotren, ne postoji potreba daljeg istraživanja ove mogućnosti. Ona je vanredno retka u kontekstu dvostruke kanonske imitacije, a kod pojedinih, posebno složenih kontrapunktskih situacija, ovo može u potpunosti onemogućiti praktični rad (usled uvođenja novih ograničenja komponovanja).

U ovom radu ideja horizontalnog udvajanja Kire Južak iskorišćena je samo kao početni impuls istraživanja. Ona je dalje razrađena u kontekstu pokretnog kontrapunkta. To je dovelo do brisanja granice između imitacione i kontrastne polifonije. Drugim rečima, u osnovi mnogih primera je bio različiti muzički materijal, umnožen uz horizontalna, vertikalna ili dvostruka pomeranja. Pojedine osnovne konstrukcije, na osnovu kojih je realizovano nepotpuno horizontalno-pokretno udvajanje, čak nisu sadržale imitaciju; ona se pojavljivala naknadno, kod raspoređivanja i uodnošavanja njenih konstituenata. Ukoliko se uspostavi poređenje sa horizontalnim premeštanjem u kontrastnoj polifoniji, uočava se obrnuta situacija – osnovna konstrukcija je sadržala imitaciju kao pomoćno sredstvo komponovanja, ali se, pri tom, ona nije pojavljivala u realnom kontrapunktskom stavu.

Bogatičev je dao značajan doprinos razumevanju dvostrukog kanona, obuhvativši teorijsko-analitički i praktično-kompozicioni aspekt ove problematike. Svoje istraživanje

bazirao je na već postavljenom teorijskom sistemu pokretnog kontrapunkta. Zato se njegov rad može smatrati svojevrsnim produžetkom naučnih nastojanja Tanjejeva. Posebno su važni sagledani načini pojednostavljivanja komponovanja, što je omogućilo realizaciju pojedinih posebno složenih kontrapunktskih situacija.

Pored širine u obuhvatanju značajnih kontrapunktskih problema, u kontekstu istraživanja Bogatirjeva ipak su ostala otvorena pojedina teorijska pitanja. Tako, kod dvostruke kanonske imitacije nije uzet u obzir bitan kontrapunktski parametar – imitacioni interval, jer je pažnja prevashodno fokusirana na uzajamne odnose glasova prvobitnog i izvedenog spoja. Imajući u vidu činjenicu da je visinska distanca kanonskih deonica uslovljena upravo intervalima imitacije, u ovom radu oni su imali poseban tretman kod analitičkog tumačenja ali i praktičnog rada, determinišući još jedan bitan kanonski parametar, veličinu Jv . Time su otvorene i neke nove mogućnosti (npr. na osnovu poznatog Jv i jednog intervala imitacije, može se odrediti drugi imitacioni interval). Kod dvostrukog beskrajnog kanona definisan je način komponovanja u situaciji kada nije ista horizontalna distanca između dva potkanona. Pojava dva beskrajna kanona ili kanonske sekvence u simultanom zvučanju, ali sa različitim brojem delova, po prvi put je istražena upravo u ovom radu.

Postulati teorije pokretnog kontrapunkta Tanjejeva ovde su primenjeni u drugačijim uslovima od onih u kojima su nastali. Oni su omogućili pravilno poimanje vrlo složenih aspekata imitacije, doprinoseći razumevanju kompleksnosti renesansne kontrapunktske tehnike, otkrivajući pri tom i neke nove mogućnosti komponovanja.

2. Obrtajni kontrapunkt

2.1. Osnovna načela

U ovom poglavlju biće izloženi određenje obrtaja u muzici, pregled njegove primene u muzičkoj praksi do kraja renesanse, kao i analiza dosadašnjih naučnih rezultata njegovog istraživanja. Cilj je da se, nakon toga, postavi teorijski sistem, koji bi omogućio razumevanje različitih vidova obrtajnog kontrapunkta i njihovu praktičnu realizaciju.

Do sada su odvojeno posmatrane specifičnosti kontrastne i imitacione polifonije. U daljem tekstu neće biti postavljane tako stroge granice, jer se osnovni principi obrtajnog kontrapunkta gotovo identično manifestuju u oba slučaja. Sada nije u fokusu pokretno udvajanje, koje je, zapravo, ranije bilo osnovni faktor navedenog raščlanjavanja.

Istraživanje je, kao i do sada, fokusirano na dvoglas (ukoliko se pojavi troglasni ili višeglasni stav, on će biti proizvod umnožavanja jednog ili dva različita glasa). To je, kako s pravom uočava Simakova, u skladu i sa kompozitorskim nastojanjima renesansne epohe: „Umetnička praksa XV–XVI veka pokazuje da se u troglasnim, četvoroglasnim, petoglasnim, šestoglasnim kompozicijama tog vremena, korišćenje obrtajnog kontrapunkta, kao pravilo, ograničavalo na dvoglas (ostali glasovi su slobodni), i samo u slučaju kanonskog izlaganja muzičkog materijala, pored dva glasa mogao je biti uključen veći broj glasova (dvostruki, trostruki, četvorostruki kanoni u obrtaju).“⁵⁹⁹

Obrtajni kontrapunkt podrazumeva preoblikovanje prvobitno izloženog spoja glasova, koje se realizuje pomoću obrtaja njihovih melodija.⁶⁰⁰ Tanjejev je u sistem složenog kontrapunkta uveo obrtaj, definišući ga na sledeći način: „Pod obrtajem se podrazumeva takva izmena prvobitnog spoja, koja odgovara njegovom odrazu kao u ogledalu – ovaj kontrapunkt takođe nosi naziv 'ogledalski'. Kako bi se izbegle nejasnoće u terminologiji, termin 'obrtaj' ćemo razumeti samo u ovom smislu, a nećemo njime označavati, kao što je to uobičajeno, premeštanje glasova u dvostrukom kontrapunktu.“⁶⁰¹

Navedeno određenje vrlo je značajno: u kontekstu ovog rada biće korišćeno upravo poimanje i imanovanje Tanjejeva. No, u našoj sredini još uvek se pojam „obrtajni

⁵⁹⁹ Наталья Симакова, op. cit., 302.

⁶⁰⁰ Cf. Виктор Фраенов, Обратимый конtrapunkt, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 3, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 1072.

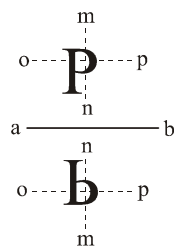
⁶⁰¹ Сергей Танеев, *Подвижной конtrapunkt...*, op. cit., 12–13.

kontrapunkt“ vezuje za vertikalno premeštanje glasova, kada se događa njihov suprotan raspored u zvučnom prostoru (npr. u polifonom dvoglasu melodija gornjeg glasa se kod ponavljanja izlaže u donjem i obrnuto). O nepreciznosti i dvosmislenosti takvog terminološkog aparata već je bilo reči: do „iluzije“ obrtaja verovatno dolazi zbog česte upotrebe dvostrukog kontrapunkta u oktavi (posebno u instrumentalnoj polifoniji), gde se, zapravo, događa obrtaj harmonskih intervala (to, dakle, nije kontrapunktska osobina). Odrednicu „obrtajni kontrapunkt“ trebalo bi upotrebljavati samo za one slučajeve, u kojima se melodije zaista obrću, kako se to čini u ruskoj muzikologiji.⁶⁰²

U svom radu Tanjejev se nije bavio istraživanjem obrtaja u muzici; o njemu su izložene samo opšte informacije. Međutim, u prvobitnoj verziji uvoda za *Pokretni kontrapunkt strogog stila*, više pažnje je posvećeno takvom preobražaju.⁶⁰³ Prvi put se u muzičkoj teoriji pravi potpunije određenje njegovih različitih pojava oblika, daje shematski prikaz nastalih izmena, na osnovu toga izlažu primeri. No, kompleksnost ove problematike zahtevala je posebno istraživanje, koje još uvek nije u celini realizovano. Dalje će prvo biti sagledana takva opšta tumačenja obrtajnog kontrapunkta, jer su ona početni impuls daljih istraživanja.

Izmene postignute primenom obrtaja, prema Tanjejevu identične su izgledu notne slike kao u ogledalu, te se takav kontrapunkt naziva „ogledalski“ (rus. *зеркальный*).⁶⁰⁴ Nastale modifikacije shematski su predstavljene pomoću slova **P**; ukoliko se ono postavi vertikalno, pod pravim uglom u odnosu na ogledalo koje se nalazi u horizontalnoj ravni (linija **ab** u shemi), dobiće se odraz sledećeg izgleda:⁶⁰⁵

Shema 87



Sve tačke raspoređene po vertikalnoj liniji imaju obrnuti redosled (tačke **m** i **n**). Kada se prvobitna figura „preseče“ horizontalnom linijom, uočava se odsustvo izmena po ovim

⁶⁰² U pojedinim radovima ruskih autora, može se pronaći i staro poimanje obrtajnog kontrapunkta, npr. govori se o premeštanjima koja su zasnovana na obrtaju intervala, „pri kojem gornja melodija postaje donja, a donja gornja.“ Сергей Павлюченко, *Практическое руководство...*, op. cit., 38.

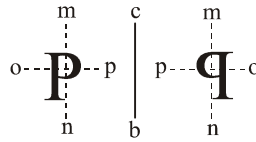
⁶⁰³ Cf. Сергей Танеев, Фрагмент из варианта..., op. cit., 42–48.

⁶⁰⁴ Cf. Ibid., 42.

⁶⁰⁵ Cf. Ibid., 43.

koordinatama, tj. sve tačke originalne i obrnute figure su u istom odnosu (tačke *o* i *p*).⁶⁰⁶ Na osnovu navedenih karakteristika, nastale promene tretiraju se kao vertikalni obrtaj, pri čemu obe figure sadrže uzajamni odraz (jedna se pojavljuje kao obrnuta slika druge).⁶⁰⁷ Sličnim načinom predstavlja se i vertikalno postavljeno ogledalo (linija *bc*):⁶⁰⁸

Shema 88



Sada su suprotno postavljene tačke na horizontalnoj liniji (desno postaje levo i obrnuto, tačke *o* i *p*), dok one raspoređene na vertikalnoj liniji (*m*, *n*) zadržavaju prethodne odnose. Na osnovu toga, navedena pojava se tretira kao horizontalni obrtaj; obe figure i ovde imaju uzajamni odraz.⁶⁰⁹

Mogućnost postizanja predstave istovremenog horizontalnog i vertikalnog obrtaja, postiže se ukoliko se figura preokrene „naglavačke“, odnosno obrne za 180° .⁶¹⁰ Zapravo, izlažu se osnovne matematičke predstave pojedinih vidova simetrije; slovo *P*, kao predmet ispitivanja, podvrgnuto je simetričnim operacijama.

S druge strane, ako se navedene izmene primene na polifoni dvoglas, originalni izgled na određeni način predstavlja pandan prvobitnom spoju, a obrnuti – izvedenom. Reč je, zapravo, o inverziji, retrogradaciji i retrogradnoj inverziji muzičkog materijala kod njegovog ponavljanja.

Tanjejev je izložio klasifikaciju obrtajnog kontrapunkta, koji je raščlanjen na tri vida: vertikalno-obrtajni, horizontalno-obrtajni i vertikalno-horizontalno-obrtajni kontrapunkt.⁶¹¹ U poslednjem slučaju reč je o „dvostruko-obrtajnom kontrapunktu“, koji će upravo tako biti terminološki određen i tretiran u ovom radu. Tako se dolazi do artikulisanja različitih pojavnih oblika druge oblasti složenog kontrapunkta, koja je, po koordinatama na osnovu kojih se vrše promene, identična onima koje se manifestuju kod visinskog i/ili vremenskog premeštanja muzičkog materijala.

Tanjejev je izložio samo elementarne postavke obrtajnog kontrapunkta. Istraživanja ove problematike, zastupljena u ruskoj muzičko-teorijskoj literaturi, do sada su parcijalno realizovana. Na Zapadu, kao i kod nas, tretman obrtaja u kontekstu složenog kontrapunkta

⁶⁰⁶ Cf. Ibid., 42–43.

⁶⁰⁷ Cf. Ibid., 43.

⁶⁰⁸ Cf. Idem.

⁶⁰⁹ Cf. Idem.

⁶¹⁰ Cf. Ibid., 43–44.

⁶¹¹ Cf. Ibid., 45.

gotovo da ne postoji. Analizom dosadašnjih istraživanja obrtajnog kontrapunkta, biće određeni prostori dalje izgradnje i upotpunjavanja njegove teorije.

Problematici obrtaja u kontrapunktu Bogatirjev je posvetio jedan naučni rad.⁶¹² Međutim, tu nije u potpunosti obuhvaćena ova oblast, niti je muzikolog bio upoznat sa postojanjem varijante uvoda za *Pokretni kontrapunkt* Tanjejeva. Bez obzira na ove činjenice, u Rusiji se još uvek neopravdano ističe zasluga Bogatirjeva za naučnu klasifikaciju različitih vidova obrtajnog kontrapunkta, iako je to prvi učinio Tanjejev.⁶¹³

Bogatirjev iznosi kritiku zaključka Tanjejeva da je obrtajni kontrapunkt ekvivalent izgledu datog kontrapunktskog spoja u ogledalu.⁶¹⁴ No, za Tanjejeva to nije bio predmet istraživanja, on se i ne bavi klasifikacijom u konačnoj (štampanoj) verziji uvoda *Pokretnog kontrapunkta*, što se u tekstu jasno navodi.⁶¹⁵ Ova činjenica zbunjuje Bogatirjeva, koji smatra da se klasifikacija, pošto se ističe da neće biti izložena, potencijalno može izvršiti; po njemu, to nije moguće učiniti ukoliko se oblast obrtajnog kontrapunkta ograniči samo na odraz u ogledalu prvobitnog spoja.⁶¹⁶ No, imajući u vidu sadržaj prvobitne varijante teksta uvoda, kao i celokupnog sistema složenog kontrapunkta, poimanje Tanjejeva je ispravno, dok, zapravo, Bogatirjev već na početku pravi problem u pristupu obrtaju u kontrapunktu.

Naime, osim „ogledalskog kontrapunkta“, koji podrazumeva ponovljeno izlaganje svih glasova u inverziji,⁶¹⁷ ostale vrste, prema tumačenju Bogatirjeva, izuzev terminoloških sličnosti nisu povezane sa klasifikacijom i poimanjem Tanjejeva. Tako, vertikalno-obrtajni kontrapunkt uz inverziju donosi vertikalno premeštanje,⁶¹⁸ horizontalno-obrtajni kontrapunkt je spoj inverzije sa horizontalnim pomeranjem,⁶¹⁹ dok vertikalno-horizontalno-obrtajni kontrapunkt daje inverziju uz dvostruko-pokretni kontrapunkt.⁶²⁰ To je, zapravo, objedinjavanje dve različite oblasti složenog kontrapunkta.⁶²¹

Bogatirjev izlaže kritiku tumačenja Tanjejeva, jer nije uveo vertikalna i/ili horizontalna premeštanja.⁶²² Međutim, to ne bi trebalo da podleže kritici, pošto su obrtajni i pokretni kontrapunkt dve različite vrste složenog kontrapunkta, što ne isključuje mogućnost

⁶¹² Cf. Семен Богатырев, *Обратимый...*, op. cit.

⁶¹³ Pored toga, smatra se da je Bogatirjev razradio i teoriju obrtajnog kontrapunkta, što je, takođe, vrlo problematična konstatacija. Cf. Юрий Холопов и др., op. cit., 553.

⁶¹⁴ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 25.

⁶¹⁵ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной конtrapunkt...*, op. cit., 13.

⁶¹⁶ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 25.

⁶¹⁷ Cf. Ibid., 19.

⁶¹⁸ Cf. Ibid., 20.

⁶¹⁹ Cf. Ibid., 66.

⁶²⁰ Cf. Ibid., 69.

⁶²¹ Obrtajni kontrapunkt se još posmatra kao potpun (kada se obrću svi glasovi) i nepotpun (kada obrtaj nije sadržan u svim deonicama). Cf. Ibid., 44.

⁶²² Cf. Ibid., 25–26.

njihovog kombinovanja i postizanja kvalitativno novih rezultata. S druge strane, kontrapunkt „kao u ogledalu“ ne može se poistovetiti sa potpunom inverzijom – promena položaja ili broja „ogledala“ (vertikalno, horizontalno, dvostruko) neizostavno dovodi i do drugačijih fizionomija melodija. Vertikalni i horizontalni obrtaj imaju drugačije odlike od onih koje izlaže Bogatirjev; u tom smislu Tanjejev izvodi sasvim ispravne zaključke.

Rezultati istraživanja obrtajnog kontrapunkta Bogatirjeva, predstavljeni su u pojedinim ruskim udžbenicima, što samo usložnjava navedene probleme.⁶²³ Oni su korišćeni i u naučnim radovima. Tako, npr. u tabelarnom prikazu vidova složenog kontrapunkta, Južak navodi „ogledalski“, nepotpuno-obrtajni, retrogradni i nepotpuno-retrogradni kontrapunkt, dok su ostale vrste obrtajnog kontrapunkta (vertikalno-obrtajni, horizontalno-obrtajni, dvostruko obrtajni, vertikalno-retrogradni, horizontalno-retrogradni, dvostruko-retrogradni, kao i njihove nepotpune varijante), izložene s ciljem proširivanja klasifikacije Bogatirjeva.⁶²⁴ U *Muzičkoj enciklopediji* korišćena je klasifikacija Bogatirjeva, uz važnu dopunu: u obrtajnom kontrapunktu koristi se i kretanje od kraja prema početku, što je imenovano kao „ogledalsko-retrogradni kontrapunkt“.⁶²⁵ Dakle, manifestuje se tendencija kvalitativno novog pristupa poimanju obrtaja u muzici, jer se inverzija i retrogradacija tretiraju kao dve vrste srodnog melodijskog preobražaja.

U novijim kontrapunktskim radovima, problemu obrtajnog kontrapunkta prilazi se iz različitih uglova. Dolazi do usvajanja imenovanja Tanjejeva i korišćenja njegove klasifikacije.⁶²⁶ Uvode se izrazi inverzija, retrogradacija i retrogradna inverzija, uz opravdanje da su našli upotrebu u dodakafoniji.⁶²⁷ Kombinuju se razni termini: u složeni kontrapunkt „koji dozvoljava preobražaj“ ubraja se i obrtajni kontrapunkt „kao u ogledalu“, račji, dvostruko-obrtajni i nepotpun, što samo proizvodi dodatnu terminološku nepreciznost.⁶²⁸

U savremenoj muzičko-teorijskoj literaturi na Zapadu, navedeni aspekt kontrapunktske tehnike nije razmatran. Uglavnom se preobražaji, dobijeni obrtajem, posmatraju u samo jednom glasu; npr. melodijske izmene u kontrapunktu povezuju se sa sličnim postupcima u dodekafoniji, navode se primeri organizovanja *c.f.* prema unapred pripremljenom planu (osnovni oblik, inverzija, retrogradacija, retrogradna inverzija).⁶²⁹

⁶²³ Cf. Теодор Мюллер, op. cit.; Виктор Фраенов, *Учебник...*, op. cit.

⁶²⁴ Cf. Кира Южак, op. cit., 236–237.

⁶²⁵ Cf. Виктор Фраенов, *Обратимый...*, op. cit., 1072–1073.

⁶²⁶ Cf. Наталья Симакова, op. cit.

⁶²⁷ Cf. Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 116.

⁶²⁸ Cf. Татьяна Дубравская, *Полифония...*, op. cit., 105.

⁶²⁹ Cf. Larry R. Todd, Retrograde, inversion, retrograde-inversion and related techniques in the of Jacobus Obrecht Masses, *The Musical Quarterly*, Vol. 64, № 1, 1978, 50–78.

U našoj muzičko-teorijskoj literaturi objavljen je samo jedan članak, koji se bavi pitanjima obrtaja u složenom kontrapunktu. Klasifikacija njegovih različitih pojava oblika, identična je onoj koju daje Tanjejev.⁶³⁰

Obrtaj je povezan sa simetrijom; pojedina istraživanja muzikologa tokom XX veka fokusirana su na problematiku njenog manifestovanja u kontrapunktu. Tako, navode se primeri sa inverzijom svih kontrapunktskih deonica.⁶³¹ Razmatraju se „odrazi melodije“, imitacija u inverziji, retrogradaciji; retrogradni kontrapunkt se naziva „temporalna refleksija“.⁶³² Poimanje simetrije u kontekstu kontrapunkta ponekad je vrlo osobeno, npr. svedeno na matematičke proračune.⁶³³ Izlažu se primeri translacije, inverzije, retrogradacije, „unisone imitacije“ (paralelno kretanje u superoktavama između dva glasa) i „antiparalelne imitacije“ („odraz“ – simultano izlaganje melodija u originalnom vidu i inverziji) – ali osim nabiranja i detektovanja vrsta simetrije, nema njihovog temeljnijeg razmatranja.⁶³⁴

Može se, dakle, konstatovati da postoji potreba šireg sagledavanja različitih aspekata simetričnog preobražaja u kontekstu kontrapunkta. Pri tom, razlikovanje vertikalnog, horizontalnog i dvostrukog obrtaja, terminološki je povezano sa ranije definisanim pokretnim kontrapunktom. Međutim, sada se menja izgled melodija, utičući na njihovu prepoznatljivost, dovodeći do pojave novog zvučnog rezultata (posebno kod horizontalnog i dvostrukog obrtaja).

Izvođenje „potpune reverzibilnosti muzičkog toka“ dovodi do neprepoznatljivosti teme, ugrožene su i druge funkcije uslovljene uzajamnim vezama u muzičkom toku.⁶³⁵ U složenom kontrapunktu, navedeno „ugrožavanje funkcija“ sprečava se postavljanjem specifičnih pravila komponovanja kod izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja. No, time neće nestati problem prepoznatljivosti, lako se može dobiti nov identitet kontrapunktskog stava: „U osnovi svih protivljenja konstruktivnim metodama komponovanja, a pre svega raznim oblicima inverzije, leži neosporna istina da se njihova funkcija ne percipira auditivnim putem, već se

⁶³⁰ Cf. Zoran Božanić, *Osobnosti obrtajnog...*, op. cit., 5–28. U vreme pisanja ovog članka (nekoliko godina pre objavljivanja), nisam bio upoznat sa postojanjem varijante uvoda za *Pokretni kontrapunkt* (niti su mi na raspolaganju bili drugi radovi koji su imali pristup koji je u njoj sadržan). Klasifikacija je dobijena pomoću razumevanja simetrije u matematici; na tim osnovama uspostavljena je veza sa kontrapunktom, uz terminološko određenje koje se poklopilo sa onim koje je izložio Tanjejev.

⁶³¹ Zvučni rezultat koji se time dobija nije dobar, jer se, zbog velikog broja glasova, na tezama često pojavljuju disonance, zadržice iz prvobitnog spoja se uzlazno „razrešavaju“ u novo disonantno sazvučje, ponegde se na tezi javlja kvartsestakord. Cf. Hermann Schröder, *Die Symmetrische Umkehrung in Der Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902, 113–119.

⁶³² Cf. Larry J. Solomon, *Symmetry as a Compositional Determination*, <http://solomonsmusic.net/diss.htm>, ac. 23. 6. 2006. at 10.40 PM

⁶³³ Cf. Guerino Mazzola, *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*, Birkhäuser, Basel, 2002, 617.

⁶³⁴ Cf. Jadranka Hofman-Jablan, *Simetrija muzičkog dela*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1995, 61–63.

⁶³⁵ Cf. Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998, 283.

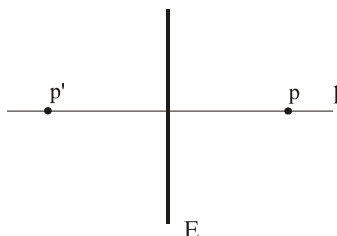
mora naknadno (ili prethodno) rekonstruisati uz pomoć notnog teksta.⁶³⁶ Kod pokretnog kontrapunkta menjao se samo raspored melodija u zvučnom prostoru, uz njihovo potpuno očuvanje; obrtajni kontrapunkt donosi melodijski preobražaj, te je, stoga, sada u većem stepenu ispoljena izmena prvobitnog zvučanja kontrapunktskog stava. Možda je upravo zato, u odnosu na pokretni kontrapunkt, njegova primena u delima kompozitora strogog stila neuporedivo ređa.

2.1.1. Obrtaj u matematici i muzici

Obrtaj u muzici može biti ispoljen u melodiji (ili nekom njenom elementu, npr. motivu), sazvučju, akordu, lestvici, fakturi, muzičkom obliku itd. Ovi njegovi aspekti povezani su sa simetrijom, koju su u navedenom kontekstu do sada razmatrali mnogi muzički teoretičari.⁶³⁷ No, njegovo ispoljavanje u kontrapunktu do sada nije temeljno istraženo. U daljem toku rada, pomoću elementarnih matematičkih predstava simetrije, prvo će biti sagledan uticaj obrtaja na izmene fizionomije melodije. Uočene zakonitosti biće, potom, proširene na kontrapunktsku fakturu.

Po Vejlu (Hermann Weyl), kada se na nekoj pravoj l , koja je vertikalno postavljena u odnosu na ravan E , proizvoljno odabere tačka p , onda će postojati i tačka p' , na istom rastojanju, ali sa suprotne strane E .⁶³⁸

Shema 89



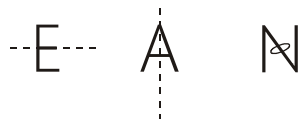
⁶³⁶ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1968, 283.

⁶³⁷ Cf. Dragutin Gostuški, *Ibid.*; Jadranka Hofman-Jablan, *op. cit.*; Berislav Popović, *op. cit.*; Anica Sabo, Aspect of Symmetry in Musical Flow – A Proposal for Classification, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Časopis Katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza, 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009, 142–152; Hermann Schröder, *op. cit.*; Davorin Kempf, What Is Symmetry in Music?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 27, No. 2*, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1996, 155–165; Davorin Kempf, Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien: Interdisziplinäre Aspekte, rukopis, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien, Universität Berlin, Berlin, 2006, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000004812/davorin_kempf_diss.pdf?hosts=, ac. 23. 03. 2013. at 11.10 PM; Larry J. Solomon, *op. cit.*; Виктор Цуккерман, *Анализ музыкальных произведений; Сложные формы*, Музыка, Москва, 1984; Светлана Гончаренко, *Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века)*, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, 1993; *itd.*

⁶³⁸ Cf. Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton University Press, Princeton, 1952, 4.

Odras neke geometrijske figure u potpunosti je ispoljen ako je svakoj tački p , na opisani način, usklađena i tačka p' . Položaj ravni E (vertikalni, horizontalni, dvostruki) određuje i izgled date figure. Takve preobražaje Kokxeter (Harold Scott MacDonald Coxeter) predstavlja pomoću figura, zapravo slova E , A i N .⁶³⁹

Shema 90



Kod prve dve figure (E , A) ispoljena je tzv. bilateralna simetrija, gde je „ogledalo“ u prvom slučaju postavljeno horizontalno, a u drugom – vertikalno; kod poslednje figure (N) dolazi do simetričnog „poluokreta“ (eng. *half-turn*), rotacije za 180° , što se može tretirati kao vertikalna a potom i horizontalna refleksija ili obrnuto.⁶⁴⁰ Ukoliko se figura zameni melodijom, a tačka – notom, ovakav način tumačenja simetrije omogućava jasnije sagledavanje obrtaja tonova oko vertikalne ili horizontalne ose (simetrija osne refleksije).

Obrtaj oko horizontalne ose dovodi do inverzije melodijskih intervala. Takva pojava uočava se u narednom primeru, između basa i alta, koji još obrazuju kanon:

Primer 157

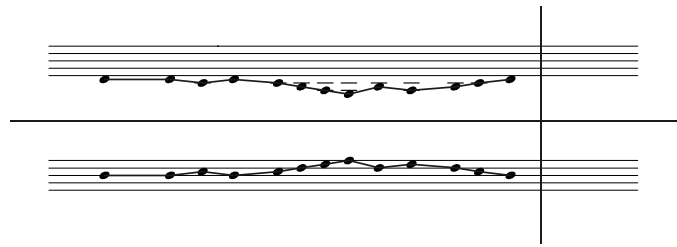
Žan Muton (Jean Mouton), *Salve Mater Salvatoris* (motet, t. 6–10)

Grafička predstava ovakve muzičke situacije, gde su linijom spojene sve tačke, odnosno tonovi u glasovima koji donose navedeni fragment kanonske imitacije, navedena je u sledećoj shemi:

⁶³⁹ Cf. Harold Scott MacDonald Coxeter, *Introduction To Geometry*, John Wiley & Sons, New York, 1969, 30.

⁶⁴⁰ Cf. Idem.

Shema 91



Obrtaj oko vertikalne ose proizvodi retrogradaciju melodije. Sledeći primer donosi takvu muzičku situaciju:

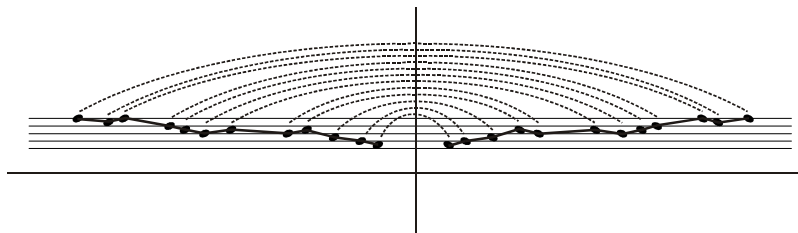
Primer 158

Žosken de Pre, *Missa Allez regretz* (*Agnus dei I*, deonica kontratenora, t. 16–25)



Grafički prikaz nastale simetrije izvršen je poput prethodnog, uz povezivanje istih tonova koji su, u odnosu na originalno izlaganje, sada drugačije pozicionirani:

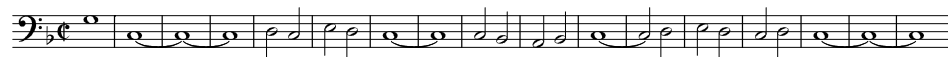
Shema 92



U prvom slučaju suprotno su raspoređene note po vertikali (odraz kao u ogledalu, koje je postavljeno ispod notnog sistema, horizontalno), dok je u drugom slučaju obrnut redosled tonova po horizontali (odraz kao u ogledalu, koje je postavljeno bočno u odnosu na notni sistem, vertikalno). Kombinacija ovih transformacija, odnosno istovremeni obrtaj oko vertikalne i horizontalne ose, proizvodi retrogradnu ili račju inverziju. Takva izmena melodije navedena je u narednom primeru:

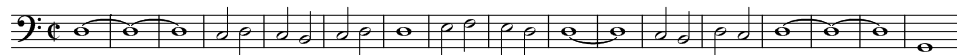
Primer 159a

Jakob Obreht, *Missa Graecorum* (*Agnus Dei I*, tenor)



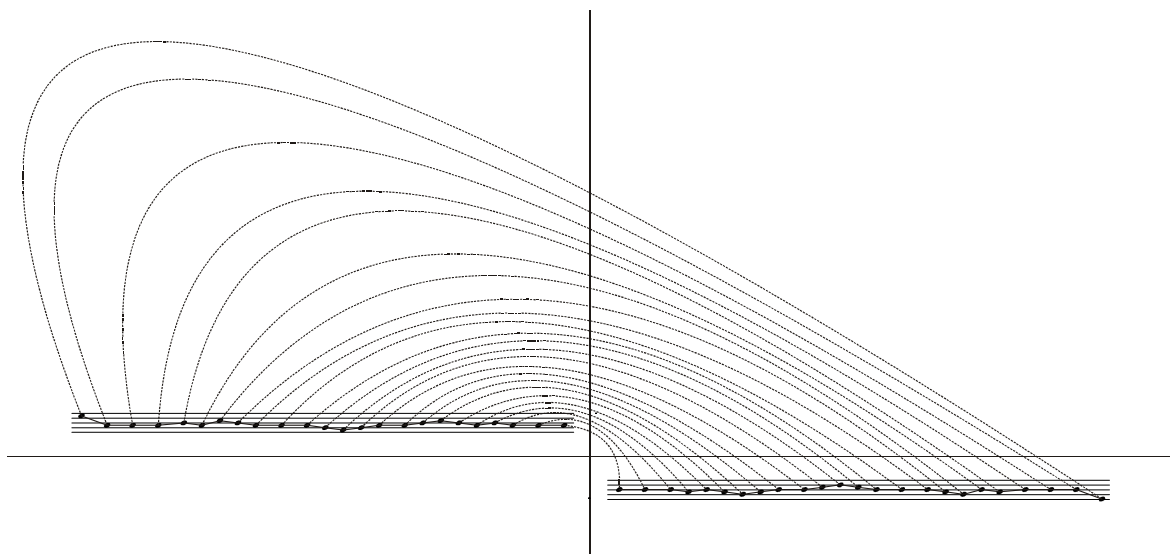
Primer 159b

Jakob Obreht, *Missa Graecorum* (*Agnus Dei III*, tenor)



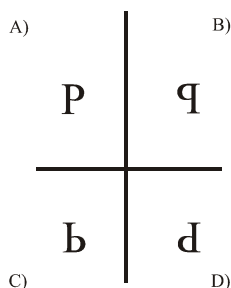
Specifična simetrija, nastala između navedenih melodijskih segmenata, može se uočiti u sledećoj shemi:

Shema 93



Tanjejev je navedene transformacije naveo u pominjanoj varijanti uvoda za *Pokretni kontrapunkt*, pokazujući to na dva načina: shematski, pomoću slova *P* i u vidu notnog primera:⁶⁴¹

Shema 94



Primer 160

Navedene modifikacije sada su primenjene u dvoglasnoj fakturi. Na osnovu tri vida obrtaja, izdvaja se činjenica „da iz samog pojma odraza proizlazi da intervali, kako u kretanju odvojenih melodija, tako i u spojevima koje one obrazuju, pri obrtaju ostaju isti.“⁶⁴² Takvu

⁶⁴¹ Cf. Сергей Танеев, Фрагмент из варианта..., op. cit., 44.

⁶⁴² Idem.

karakteristiku je, povezujući navedene operacije sa geometrijskim zakonitostima, usloвила simetrija sa izometrijskom prirodom.⁶⁴³ U kontekstu muzičke forme, Anica Sabo takvu pojavu svrstava u tip statičke simetrije;⁶⁴⁴ takvo poimanje može se primeniti na navedene transformacije u kontrapunktu.

Kod razumevanja premeštanja kontrapunktskih melodija, korišćeni su elementarni algebarski principi. S druge strane, sada se tumačenje obrtaja zasniva na geometrijskim zakonitostima. Na osnovnim postulatima matematičkog određenja simetrije, moguće je uspostaviti vezu i sa bitnim činionicima obrtaja u muzici. Upravo ovim pitanjima posvećeno je dalje razmatranje.

2.1.1.1. Osa i centar obrtaja

U ovom delu rada biće sagledani osa i centar obrtaja. U muzičko-teorijskoj literaturi ova dva pojma često se poistovećuju. Kod inverzije kao osa obrtaja navodi se određeni ton, što nije ispravno poimanje.⁶⁴⁵ Iz tog razloga, imajući u vidu prethodno navedena određenja u matematici, biće izvršene korekcije dosadašnjih poimanja ovih važnih činilaca obrtaja u muzici. Ustanovljeni će biti načini obeležavanja centra obrtaja, uz uvođenje oznaka koje će pokazati njegov vid. Na osnovu toga, biće uspostavljena i veza sa složenim kontrapunktom.

Obrtaj oko vertikalno ili horizontalno zamišljene prave, u zavisnosti od njenog položaja utiče na poziciju melodije u zvučnom prostoru. Zato je bitan centar obrtaja, koji predstavlja mesto kroz koje se sprovodi prava, pri čemu se sa obe strane i na jednakom rastojanju od nje, nalaze identične tačke figure, odnosno isti tonovi date melodije.

Centar obrtaja oko horizontalne ose može biti određeni ton. On se nalazi na sredini između tonova originalnog i inverznog vida melodije (dakle, jasno je definisan njegov položaj). Međutim, u muzičkoj teoriji uglavnom se takav centar izlaže bez pozicioniranja u zvučno-visinskom prostoru: npr. ton *d*, osnovni ton, terca toničnog trozvuka itd. Pri tom, on se još pogrešno imenuje i kao „osa obrtaja“.

U odnosu na centar, sve tačke figure – u prenosnom smislu, svi tonovi melodije – podjednako su udaljeni. Zato je neophodno odrediti tačnu visinu takvog tona. U pojedinim situacijama to može predstavljati problem. Npr. pod pretpostavkom da tonu *d₁* originalne

⁶⁴³ Cf. Dragomir Lopandić, *Geometrija*, Naučna knjiga, Beograd, 1988, 100.

⁶⁴⁴ Cf. Anica Sabo, op. cit., 147–148.

⁶⁴⁵ Anica Sabo ističe da je pitanje statusa ose simetrije bitno za njeno pravilno razumevanje, te navodi da ona može biti vertikalna ili horizontalna, fiktivna ili materijalizovana, pri čemu se izvodi sledeći zaključak: „Osa simetrije često nema jednoznačnu funkciju. Isti muzički entitet, označen kao osa simetrije, može imati različita značenja.“ Ibid., 149. Ova konstatacija samo potvrđuje već iznete stavove o navedenom problemu tretmana ose obrtaja u muzici.

melodije odgovara ton d_2 u njenom inverznom vidu (interval oktave), između njih se može postaviti ton gis_1 . Međutim, on je samo enharmonski na jednakoj udaljenosti od ovih tonova ($d_1 - d_2$), dok u jednom smeru proizvodi umanjenu kvintu, a u drugom prekomernu kvartu. Zato bi takav centar obrtaja trebalo enharmonski menjati, kako bi se zadržao isti interval: npr. naviše $d_1 - gis_1$, naniže $d_2 - as_1$. Ovo nije praktično, niti je odgovarajuće za kontrapunkt strogog stila, koji je zasnovan na sistemu dijatonskih lestvica.

Način razumevanja centra obrtaja, u kontekstu renesansne muzike, izlaže Jevdokimova. Naime, takav centar može biti interval prime ili sekunde. Oko prvog su raspoređeni parni intervali, oko drugog – neparni (ima se u vidu brojčani način zapisivanja, po uzoru na teorijski sistem Tanjejeva). Originalna i inverzna melodija u istovremenom zvučanju čine „simetrični dvoglas“. Navedeno određenje pokazano je u sledećoj shemi:⁶⁴⁶

Shema 95



U ovom radu biće korišćeno upravo navedeno poimanje centra obrtaja u muzici, uz uvođenje simbola za njegovo označavanje: C . On će znakom jednakosti biti spojen sa određenim tonom (interval prime) ili tonovima (interval sekunde). Npr. iz izraza $C = d_1$, može se zaključiti da je u funkciji centra obrtaja ton d prve oktave. Kada je to sekunda, onda se oba njena tona spajaju znakom + (plus); npr. $C = a_1 + h_1$.

Kod potrebe određenja centra vertikalnog obrtaja u datoj kompoziciji, on se može izračunati. Uzimaju se bilo koja dva tona, na istom mestu u originalnoj i inverznoj varijanti melodije, te od njih formira interval. Ukoliko je to paran broj (prema sistemu obeležavanja Tanjejeva), on se deli sa 2. Od njegovog donjeg tona na gore ili gornjeg na dole rezultat deljenja dovodi do centra obrtaja. Tako, npr. ako takav interval obarazuju tonovi $c_1 - g_1$ (interval kvinte), onda je $4 : 2 = 2$ (terca), odnosno centar vertikalnog obrtaja je ton e_1 ($C = e_1$).

S druge strane, kada je dobijeni interval neparan broj, potrebno je njegovu brojčanu vrednost umanjiti za 1, te se, kao i u prethodnom slučaju, sprovodi navedeno deljenje. Centar se izvodi tako što se intervalska vrednost, dobijena kao rezultat računске operacije, uzima od donjeg tona naviše i od gornjeg naniže. Tako se pojavljuju dva tona koji daju sekundu.

Ako se npr. uzme duodecima (11) koju obrazuju tonovi $c_1 - g_2$, izračunavanje centra obrtaja ima sledeći vid: $(11 - 1) : 2 = 10 : 2 = 5$. Od donjeg tona (c_1) seksta (5) dovodi do a_1 ,

⁶⁴⁶ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 120.

od gornjeg tona (g_2) do h_1 ($C = a_1 + h_1$). Kada je rezultat 0 (nula), onda je upravo interval ili ton koji se uzima kao osnova izračunavanja istovremeno i centar simetrije.⁶⁴⁷

Obrtaj oko vertikalne ose ima središte obrtaja pozicionirano na određenom mestu u horizontalnom prostoru. Kako bi se istražio način njegovog određenja, u narednom primeru date su dve specifične muzičke situacije:

Primer 161a



Primer 161b



U prvom slučaju (primer 161a), obrtaj kao da se vrši oko tona, sa čije su obe strane raspoređeni isti tonovi, samo u obrnutom smeru, dok je u drugom slučaju (primer 161b) ponovljen ton, pa se može pretpostaviti da je središte obrtaja između ponavljanja. U kontekstu muzičke forme, slično tumačenje, koje je izloženo za prvu situaciju, daje Popović definišući faktičku, realnu osu (prema novom tumačenju, to bi, zapravo, bio centar obrtaja), koja se „više ne zamišlja, već se manifestuje kao materijalni – novi član simetrijskog sistema.“⁶⁴⁸ U primeru 161a, to bi dovelo do tretmana tona d kao centra simetrije. Razvijajući ovakvo shvatanje, Sabo pravi distinkciju na „fiktivnu“ i „materijalizovanu“ osu simetrije.⁶⁴⁹ Preneta izvan konteksta muzičke forme, primenjena na melodijske preobražaje, „fiktivna“ osa simetrije (tačnije „fiktivni“ centar simetrije) pojavljuje se u primeru 161b između ponovljenog tona d .

U ovom radu osa se tretira kao zamišljena prava; to nije tačka, odnosno ton (preneto na muziku). Tumačenja Popovića i Sabo, u kontekstu navedenih melodijskih transformacija, mogu se, dakle, razumeti samo kao „fiktivni“ i „materijalizovani“ centri simetrije. Međutim, određenjem realnog, materijalizovanog središta obrtaja narušava se potpuna simetričnost, jer se jedan činilac „figure“, jedna njena tačka veštački izostavlja iz konteksta kojem pripada, daje joj se drugo značenje („novi član simetrijskog sistema“). Zato će horizontalni obrtaj biti posmatran kroz prizmu potpune simetrije, uočene u primeru 161b. Kada izostaje karakteristično ponavljanje tona (primer 161a), smatraće se da je ono latentno prisutno, odnosno skriveno pod dejstvom ligature. Drugim rečima, takvu notu bi trebalo misaono

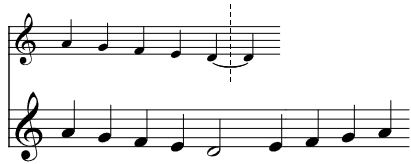
⁶⁴⁷ Ako se u primeru 157 uzmu prvi tonovi originalne i inverzne varijante teme, oni proizvode oktavu (7); na osnovu toga dobija se sledeći rezultat: $(7 - 1) : 2 = 6 : 2 = 3$. Od d se uzima kvarta naviše (g), a od d_1 kvarta naniže (a), te je $C = g + a$.

⁶⁴⁸ Berislav Popović, op. cit., 285.

⁶⁴⁹ Cf. Anica Sabo, op. cit., 147.

podeliti na dve duplo kraće note povezane lukom; između njih će biti centar simetrije. To je pokazano u sledećem primeru:

Primer 162



Kod ovakve vrste obrtaja, isticanje mesta na kojem je pozicioniran njegov centar potrebno je samo kod izlaganja izmenjene varijante neposredno iza originala. Aproximativno određenje centra može se ostvariti tako što se suma taktova date muzičke konstrukcije deli sa 2 (ili se može uzeti bilo koja „tačka“ originalne varijante i na istom mestu u obrnutoj verziji njen ekvivalent; sa tako dobijenim rastojanjem sprovodi se navedeno deljenje). Interval odraza sada se gleda po horizontali, pri čemu je sam princip izračunavanja sličan prethodnom.

Ovde se centar predstavlja broječanim putem, dok se kao jedinica merenja koristi takt. Međutim, to je približno određenje, te bi navedenu metodu trebalo koristiti samo kao orijentir. Kako bi se tačnije pokazala tačka oko koje se ispoljava horizontalni obrtaj, trebalo bi ustanoviti preciznije parametre.

Centar horizontalnog obrtaja nalazi se između pravog ili latentnog ponavljanja note. Pošto se u prostoru notnog teksta takvo mesto ne može brojčano izraziti, referentnom tačkom smatraće se momenat izvršenog ponavljanja; oznaka će pokazati takt i mesto u taktu kada se po drugi put pojavljuje isti ton. Merenje se, unutar takta, vrši i pomoću metričke jedinice koja je relevantna za datu kompoziciju, pri čemu se upotrebljava obeležavanje u formi razlomka.⁶⁵⁰ Cifra koja pokazuje deo takta na kojem se vrši ponavljanje, postavlja se kao suprascripcija nakon njegovog rednog broja (npr. oznaka $C = 7^{3/4}$ ukazuje na to da je ponavljanje izvršeno u sedmom taktu, na mestu njegove treće četvrtine).⁶⁵¹ Ukoliko horizontalni obrtaj ne prelazi granicu takta, tada se razlomkom pokazuje samo mesto ponavljanja (npr. $C = 3/4$).

Pored navedenih načina određenja centra obrtaja, trebalo bi još ustanoviti i oznake kojima će biti pokazana vrsta navedene transformacije. Bogatirjev za vertikalni obrtaj uvodi simbol: ~;⁶⁵² tako postupa i Mjuler.⁶⁵³ Međutim, nedostaje obeležavanje za ostale vidove obrtaja. Oslanjajući se na upravo navedenu oznaku, koja kao da predstavlja „izvijenu“,

⁶⁵⁰ U zavisnosti od muzičkog konteksta, ponekad je neophodno koristiti i kraću notnu vrednost od jedinice brojanja. No, to su retki slučajevi.

⁶⁵¹ Za primer 158, navedeni način obeležavanja centra obrtaja imao bi sledeći zapis: $C = 6^{1/4}$ (ponavljanje ispoljeno na početku šestog takta).

⁶⁵² Cf. Семен Богатырев, op. cit., 28.

⁶⁵³ Cf. Теодор Мюллер, op. cit., 73–74.

ukrašenu predstavu horizontalne ose, za obrtaj po horizontali moguće je upotrebiti znak: \wr .⁶⁵⁴ Dvostruki obrtaj, shodno svojoj specifičnosti, može imati kombinaciju ova dva simbola: $\wr\wr$.

U kontekstu fuge, razmatranje problema obeležavanja navedenih preobražaja teme sprovela je Južak.⁶⁵⁵ Dat je pregled više mogućih varijanti njihovog predstavljanja.⁶⁵⁶ Izbor adekvatnih grafičkih oznaka ima veliki značaj – pomoću njih se podcrtavaju i osobenosti samih modifikacija: „Celishodno je sve vidove inverzije označiti jednako; pošto se oni tiču pravca kretanja, tj. vektorski su, najprirodnije je iskoristiti strelice.“⁶⁵⁷ Od različitih mogućnosti, predlaže se predstavljanje vertikalnog obrtaja strelicom usmerenom na dole: \downarrow , horizontalnog obrtaja strelicom okrenutom u levo, tj. unazad: \leftarrow , dvostrukog obrtaja dijagonalnom strelicom u levo i naniže: \swarrow .⁶⁵⁸ Ovakvo obeležavanje – strelicama, čini se primereno kontekstu u kojem se koristi, imajući u vidu ne samo specifičnosti pojava koje se njime označavaju, već i vizuelnu preglednost koja se time postiže. Iz tog razloga, u ovom radu za obeležavanje različitih vidova obrtaja biće upotrebljene upravo navedene strelice.

Do sada je sagledan obrtaj samo jednog glasa. Navedeno tumačenje se može primeniti na polifone deonice u kontekstu složenog kontrapunkta, dakle na one koje obrazuju izvedeni spoj. Određenje Tanjejeva biće osnova daljeg rada: obrtaj oko horizontalne ose proizvodi vertikalno-obrtajni kontrapunkt, oko vertikalne ose horizontalno-obrtajni kontrapunkt, dok njihova kombinacija, odnosno istovremeni obrtaj oko vertikalne i horizontalne ose daje dvostruko-obrtajni kontrapunkt (vertikalno-horizontalni, dijagonalni). Izmena jednog glasa obrazuje nepotpun obrtajni kontrapunkt; kada su modifikacijama podvrgnuti svi glasovi, biće ispoljen potpun obrtajni kontrapunkt.

U kontrapunktu je primena obrtaja obično služila za demonstraciju virtuozyteta u vladanju muzičkim materijalom, svedočila je o velikom majstorstvu kompozitora, bila u osnovi muzičkih rebusa, predstavljala sredstvo svojevrzne igre sa kontrapunktom, ponekad na granici apsurdna. Možda su zato načini njegove primene retko izlagani u starim muzičko-teorijskim traktatima, već su, verovatno, saopštavani samo usmenim putem.

⁶⁵⁴ Ova oznaka korišćena je i za pokazivanje mesta od kojeg se vrši retrogradacija, npr. u pojedinim rukopisima kompozicija iz XIV veka.

⁶⁵⁵ Cf. Кира Южак, *Практическое пособие к написанию и анализу фуги*, Издательство Политехнического университета, Санкт-Петербург, 2006.

⁶⁵⁶ Vertikalni obrtaj se može obeležiti simbolom koji je uveo Bogatirjev, ili grčkim slovom gama (γ), horizontalni obrtaj strelicom okrenutom u levo, dvostruki obrtaj – strelicom s leve strane oznake Bogatirjeva ili dijagonalnom strelicom. Kada je primenjen nepotpun obrtaj, predlaže se mogućnost postavke prave linije za neizmenjenu temu i figurne (oznaka Bogatirjeva) za inverziju, ili dve horizontalne strelice različitog smera, za njen izvorni i retrogradni vid. Cf. Ibid, 18–19.

⁶⁵⁷ Ibid., 19.

⁶⁵⁸ Cf. Idem.

2.1.2. Primena obrtaja u kompozitorskoj praksi do kraja XVI veka

Kao način rada sa muzičkim materijalom, obrtaj se koristi već nekoliko vekova. Ovaj deo rada biće posvećen razmatranju dijahronog aspekta njegove primene u kompozitorskoj praksi. Obuhvaćen će biti period od srednjeg veka do kraja renesanse.

Još u delima Perotinusa može se uočiti upotreba obrtaja, posebno kod ponavljanja muzičkog materijala. U narednom primeru uočava se „vertikalni odraz“ u unutrašnjim glasovima fature:

Primer 163

Perotinus, *Sedurunt principes*

14. Culpa non est sub caligine, 15. clamat sanguis fusus hodie.

Paralelizmi, svojstveni srednjovekovnoj muzici, „kočili“ su samostalnost glasova; njihovim narušavanjem omogućena je veća sloboda u formiranju melodijske linije, bez obzira na to da li se višeglasna struktura još uvek oslanjala na tehniku „nota prema noti“, ili je prateći glas bio ritmički drugačije koncipiran u odnosu na osnovnu melodiju.⁶⁵⁹ U tom kontekstu, mogao se pojaviti vertikalni obrtaj u kombinaciji sa sekventnim kretanjem i tehnikom štimtauš, obično na krajevima delova kompozicije:

Primer 164

Anonimni autor, *Gradual Benedicta* (t. 59–63)

Jedan od prvih primera horizontalnog obrtaja u muzici zabeležen je u klauzuli iz XIII veka *Dominus–Nusmido*. Od sredine kompozicije melodija deonice tenora izlaže se retrogradno. Pored toga, tekst je zapisan obrnuto – početni *Dominus* preobražen je u *Nusmido*. Auditivna izmena zvučnog rezultata kod ponavljanja svakako nije bila uslovljena muzičkim razlozima;

⁶⁵⁹ Cf. Jozef Chomiński, op. cit., 45.

prema pojedinim tumačenjima, svojevrсно „intelektualno zadovoljstvo“ je imalo vezu sa takvim postupanjem:⁶⁶⁰

Primer 165

Anonimni autor, *Dominus-Nusmido* (klauzula, deonica tenora)

The image shows three staves of music in bass clef. The first staff is labeled 'Dominus' and has an arrow pointing to the right above it. The second staff is labeled 'Nusmido' and has two arrows: one pointing to the right above the first half and one pointing to the left above the second half. The third staff has an arrow pointing to the left above it.

Muzička simetrija je bila posebno aktuelna kod kompozitora poznog srednjeg veka, visoko je ocenjivana, služeći za demonstraciju njihovih znanja.⁶⁶¹ U epohi ars nove najpoznatiji primer horizontalnog obrtaja u muzičkoj kompoziciji je Mašoov rondo *Moj kraj je moj početak* (franc. *Ma fin est mon commencement*), koji će kasnije biti temeljnije razmotren.

Iz ranog XV veka potiče dvostruki retrogradni kanon, koji je, inače, vanredno retka pojava u muzičkoj literaturi. Pored naznake da se kantus peva retrogradno, ispod tenora je još izloženo da on proizvodi kontratenor sa retrogradnim početkom (lat. *Tenor iste facit contratenorem retrograde reincipiendo ad morem cantus*). Na taj način, zapravo, postoje dve kontrastne deonice, koje imaju simultano udvajanje realizovano od kraja prema početku. U narednom primeru navedeni su početni i završni taktovi ove kompozicije. Njihovim upoređivanjem može se dobiti jasnija predstava ovakve kanonske imitacije:

Primer 166a

Anonimni autor, *J'ay mis ce rondelet* (rondo, t. 1–4)

The image shows four staves of music in 2/4 time. The first staff is labeled 'Cantus retrograde' and is in treble clef. The second staff is labeled 'Cantus' and is in bass clef. The third staff is labeled 'Contratenor' and is in bass clef. The fourth staff is labeled 'Tenor iste facit contratenorem retrograde deincipiendo ad morem cantus' and is in bass clef.

⁶⁶⁰ Cf. Manfred Bukofzer, *Speculative Thinking in Mediaeval Music*, *Speculum*, Vol. 17, No. 2, 1942, 176.

⁶⁶¹ Virginia Newes, *Writing, reading and memorizing: the transmission and resolution of retrograde canons from the 14th and early 15th centuries*, *Early Music*, Vol. 18, No. 2, 1990, 218.

Primer 166b

Anonimni autor, *J'ay mis ce rondelet* (rondo, t. 57–60)

Različite vrste obrtaja *c.f.* izložene su u rondu anonimnog autora; „pravilo“ izvođenja ukazuje na izlaganje osnovne melodije u originalnom vidu, retrogradnoj inverziji, inverziji, izvornom obliku (lat. *Bis binis vicibus canitur et prima quaternae fit similis recte, dissimiles reliquae. Quae per diapason discurrunt et dyapente ductae prudenter ordine retrogrado*). Zbog dužine kompozicije, u sledećem primeru su navedeni samo početni taktovi njenih osnovnih delova, sa naznakom vrste melodijskog preobražaja:⁶⁶²

Primer 167a

Anonimni autor, *Avertissiez vostre doulx euil* (rondo, t. 1–4)

Primer 167b

Anonimni autor, *Avertissiez vostre doulx euil* (rondo, t. 5–9)

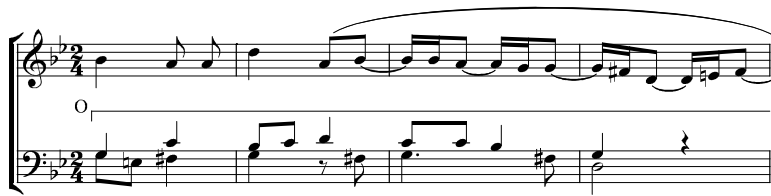
Primer 167c

Anonimni autor, *Avertissiez vostre doulx euil* (rondo, t. 14–17)

⁶⁶² U dva naredna primera, vidovi obrtaja biće obeleženi na sledeći način: osnovni oblik – *O* (od lat. *originalis*), inverzija – *I* (od lat. *inversus*), retrogradacija – *R* (od lat. *retroversus*), dok je kombinacija inverzije i retrogradacije, tj. retrogradna inverzija, označena sa *RI*.

Primer 167d

Anonimni autor, *Avertissiez vostre doulx euil* (rondo, t. 21–24)



Sličan je i Dansteblov (John Dunstable) motet *Veni, Sancte spiritus*, gde se melodija tenora, osim osnovnog vida, pojavljuje još u inverziji i retrogradaciji. Različite vrste obrtaja su, u renesansnoj muzičkoj praksi, upravo zastupljene kod tehnike *c.f.*, kao sredstvo probražaja osnovne melodije. Takvih primera ima posebno u muzici Obrehta.⁶⁶³

Kod imitacionog razvoja muzičkog materijala, takođe je korišćen obrtaj; tako npr. Vićentinov madrigal ima hromatsku temu u osnovnom obliku, retrogradaciji i inverziji:

Primer 168

Nikola Vićentino, *Hierusalem* (madrigal, t. 1–8)

Musical score for Primer 168, showing a madrigal with imitative entries. The score is in common time (C) and has a key signature of one flat. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "Hie - ru - sa - lem" (Soprano), "Hie - ru - sa - lem" (Alto), "Hie - ru - sa - lem" (Tenor), and "Hie - ru - sa - lem" (Bass). The score illustrates imitative entries where each voice part enters with the same melodic phrase at different points in time. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

U kontekstu složenog kontrapunkta, obrtaj se u renesansnoj muzici ispoljavao retko, uglavnom u sklopu imitacione fature, gde je izvedeni spoj nastajao kod kanonske imitacije u inverziji,⁶⁶⁴ ili u retrogradnom kanonu.⁶⁶⁵ Upravo na temelju kompozicionih normi strogog stila, biće sprovedeno dalje istraživanje obrtaja. Pojedini primeri njegovog korišćenja će biti izloženi i analitički razmotreni u potonjim odgovarajućim delovima ovog poglavlja.

⁶⁶³ Cf. Larry R. Todd, op. cit.

⁶⁶⁴ Ovakvi načini imitacije posebno su zastupljeni u Lasovim kompozicijama.

⁶⁶⁵ Npr. Berdov motet *Diliges Dominum* (osmoglasni retrogradni kanon); kod Palestrine u magnifikatu *Quinti toni* (dvoglasni retrogradni kanon kao deo šestoglasne polifone fature) itd.

2.1.3. Istorijat teorije obrtajnog kontrapunkta

Kontrapunktski aspekti obrtaja još uvek nemaju adekvatno mesto u sistemu muzičke teorije. Ruska muzikologija je tokom XX veka napravila značajan iskorak na putu formiranja učenja o obrtajnom kontrapunktu, ali to još uvek nije uobličeno u celovit, razrađen teorijski sistem. U daljem toku rada biće izložen pregled različitih poimanja obrtaja u kontrapunktu – od ranih teorijskih određenja do naših dana. Cilj je da se prikažu dosadašnje poimanje takvog kontrapunktskog rada, načini njegove praktične realizacije i mogući putevi daljeg istraživanja ove problematike.

Prvi opisi inverzije i retrogradacije sadržani su u srednjovekovnim muzičko-teorijskim traktatima. Kod razmatranja melodike organuma, izložen je način kretanja segmenta melodije koji se ponavlja; on bi trebalo da pređe isti put, ali u obrnutom smeru, čime se, zapravo, opisuje retrogradacija. Tumači se i inverzija melodijskih intervala: „Ako deo melodije, koji polazi od visokog zvuka, pravi određenu figuru ili opisuje određenu liniju, onda neka mu drugi deo melodije, koji polazi od niskog zvuka, suprotstavi istu takvu figuru; to je slično kao kada gledamo u izvor i vidimo odraz našeg lica.“⁶⁶⁶ Ističe se potreba suprotnog kretanja,⁶⁶⁷ čak se jasno predočava da „ako se tenor podiže, diskant bi trebalo da se spušta i obrnuto.“⁶⁶⁸

Kontrapunktski aspekt obrtaja u muzici, počeo je da se aktuelizuje tek u renesansnim muzičko-teorijskim traktatima. Vićentino to tretira kao vid „dvostrukog kontrapunkta“, pri čemu se, u kontekstu takvih izmena, navodi samo inverzija:⁶⁶⁹

Primer 169a

Originalni dvoglas



⁶⁶⁶ „Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur“. Guido d'Arezzo, *Micrologus*, In Martin Gerbert (Ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, II*, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784, 16.

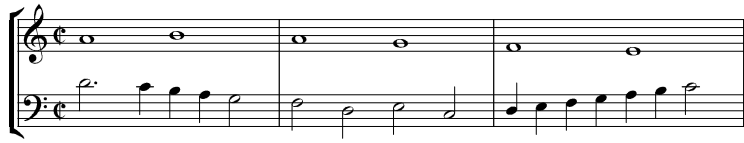
⁶⁶⁷ „Ubi in recta modulatione est elevatio, ibi in organica fiat depositio e converso.“ Cf. Johannes Affligemensis, *Musica*, In Martin Gerbert (Ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, II*, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784, 264.

⁶⁶⁸ „Quando tenor ascendit, discantus descendat, vel e converso“. Franco, *Ars cantus mensurabilis*, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, I*, Durand, Paris, 1864–1876, 132.

⁶⁶⁹ Cf. Nicola Vicentino, op. cit., 91–92.

Primer 169b

Obrtaj (inverzija)



Mogućnost obrnutog kretanja glasova izlaže se kod razmatranja različitih vrsta kanona.⁶⁷⁰ Rešetnjak ističe da je Vićentino ovde naveo jedan od prvih primera retrogradnog kanona u renesansnim muzičko-teorijskim traktatima, pozivajući se na doktorsku disertaciju Simakove.⁶⁷¹ Međutim, analizom se uočava da je to, zapravo, kanon u inverziji. Ovakvo tumačenje daje i Man (Alfred Mann), navodeći rezoluciju ovog kanona.⁶⁷²

Pod obrtajem i drugi renesansni teoretičari podrazumevaju inverziju, uz navođenje takvih primera.⁶⁷³ Ističe se neophodnost konsoniranja sinkopa, kao i potreba izbegavanja kvarte između dva gornja glasa.⁶⁷⁴ Ponekad se to tumači kao „dvostruki kontrapunkt drugog vida“, kada su glasovi „promenjeni sa gornjeg na donji“, sa suprotnim kretanjem u odnosu na prvobitno izlaganje (inverzija).⁶⁷⁵ Daju se samo osnovna pravila upotrebe intervala: npr. prvobitne disonance kod ponavljanja u inverziji mogu stvoriti probleme, naglašava se važnost korišćenja sekste itd.⁶⁷⁶ Primer kanona koji može biti otpevan u inverziji isključuje primenu sinkopiranih disonanci, pri čemu ona deonica koja je bila u prvobitnom spoju (*principall*) prateća, u inverziji (*replie*) će se pojaviti kao vodeća.⁶⁷⁷

Inverzija glasova kod ponavljanja tretirana je kao „dvostruki kontrapunkt“, zbog mogućnosti proizvođenja novog zvučanja na osnovu istog muzičkog materijala. Otuda i navedena „dvostrukost“ muzičke kompozicije. U muzičko-teorijskim traktatima renesansne epohe, u ovom kontekstu retrogradacija se rede pojavljuje, dok retrogradne inverzije gotovo da nema.⁶⁷⁸

Primer retrogradnog kanona pod nazivom *Drugim putem vratili su se oni u carstvo svoje* (lat. *Per aliam viam reversi sunt in regionem suam*) navodi Adrijan Petit Kokliko

⁶⁷⁰ Cf. Ibid, 89.

⁶⁷¹ Cf. Лидия Решетняк, 8 очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства, http://www.ashtray.ru/main/texts/palindrom/palindrom_index.htm, ac. 05. 07. 2004. at 10.30 PM

⁶⁷² Cf. Alfred Mann, *The Study of Fugue*, Norton, New York, 1965, 18.

⁶⁷³ Cf. Gioseffo Zarlino, op. cit., 253–254.

⁶⁷⁴ Cf. Idem.

⁶⁷⁵ Thomas Morley, op. cit., 105.

⁶⁷⁶ Cf. Ibid., 110.

⁶⁷⁷ Cf. Ibid., 114.

⁶⁷⁸ Tinktoris u *Muzičkim proporcijama* govori samo o pojavi „retrogradnog redosleda“ (lat. *ordo retrogradus*), ali se to ne odnosi se na horizontalni obrtaj u melodijskom ili kontrapunktskom smislu. Cf. Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, In Albert Seay (Ed.), *Johannis Tinctoris Opera theoretica, Ila*, American Institute of Musicology, 1978, 42.

(Adrianus Petit Coclico).⁶⁷⁹ Ovde je odabrani tekst uslovio primenu kontrapunktske tehnike, odnosno horizontalnog obrtaja. Međutim, nedostaje obrazloženje načina komponovanja.

Pojedine aspekte obrtajnog kontrapunkta tumače teoretičari XVII veka. Tako, npr. aktuelizuje se inverzija u fugi i kanonu.⁶⁸⁰ Imitacioni stav koji se ponavlja u obrtaju, zapisan je sa dva ključa ispred svake deonice prvobitnog spoja.⁶⁸¹

Obrtaj u muzici temeljnije razmatra Berardi.⁶⁸² Naveden je dvoglasni kanon u inverziji i augmentaciji, uz potonje ponavljanje sa zamenom položaja deonica,⁶⁸³ kao i imitacioni stav koji može biti otpevan sa vertikalnim obrtajem deonica.⁶⁸⁴ Za retrogradnu imitaciju ističe se da ona „počinje od poslednje note gregorijanskog napeva i ide unazad, poput raka ili škampe.“⁶⁸⁵ Istovremeno sa originalnim vidom melodije daje se i njegov retrogradni odraz, tehnikom „nota prema noti“:⁶⁸⁶

Primer 170

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in a soprano clef (C1) and the bottom staff is in an alto clef (C3). Both staves are in common time (C). The top staff contains the following notes: re, mi, do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re. Below these notes are the syllables: re mi do re mi fa sol fa mi re. The bottom staff contains the following notes: re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do, mi, re. Below these notes are the syllables: re mi fa sol fa mi re do mi re. The text 'Parte che cancherizza' is written below the first staff.

Kod retrogradacije ukazuje se na produženje trajanja tona tačkom (jer će tačka, kod ponavljanja, stajati sa nepravilne strane) i primenu disonance (kod obrnutog kretanja doći će „na početak“ umesto na „poslednji deo note“).⁶⁸⁷

Muzička teorija XVIII veka šire se bavila aspektima obrtaja u kontrapunktu, što je značajno zbog aktuelizovanja pojedinih pitanja retrogradne inverzije. Razmotrena je mogućnost izlaganja teme u inverziji prema *c.f.*,⁶⁸⁸ što se smatra sredstvom ostvarivanja „dobre obrade kroz raznovrsnost“.⁶⁸⁹ Marpurg čak navodi sve pojavne oblike obrtaja u imitaciji: inverziju, retrogradaciju, retrogradnu inverziju.⁶⁹⁰ Izlažu se primeri obrtajnog

⁶⁷⁹ Cf. Адриан Пети Коклико, *Compendium musices (1552)*; Публикация, перевод, исследование и комментарии Н. И. Тарасевича, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, 2007, 132–133. U knjizi je data i rezolcija kanonskog zapisa, jer su u originalnom tekstu izložene samo odvojene deonice. Cf. Адриан Пети Коклико, op. cit., 243–245.

⁶⁸⁰ Cf. Giovanni Maria Bononcini, op. cit., 88–89, 107.

⁶⁸¹ Cf. Ibid., 111–112.

⁶⁸² Cf. Angelo Berardi, op. cit.

⁶⁸³ Cf. Ibid., 110–111.

⁶⁸⁴ Cf. Ibid., 51.

⁶⁸⁵ Cf. Ibid., 29.

⁶⁸⁶ Cf. Idem.

⁶⁸⁷ Cf. Christopher Simpson, op. cit., 138.

⁶⁸⁸ Cf. Johann Josef Fux, op. cit., 133.

⁶⁸⁹ Ibid., 137.

⁶⁹⁰ Cf. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Traité De La Fugue Et Du Contrepoint, Première Partie*, Haude Et Spener, Berlin, 1756, 3–5.

kontrapunkta, njegovog kombinovanja sa vertikalnim premeštanjem, kanona u obrtaju.⁶⁹¹ Obrazlaže se retrogradna inverzija,⁶⁹² uz navođenje primera takvog kontrapunktskog rada (npr. u tablicama XV i LVIII).⁶⁹³

Tokom XIX veka, sve češće se retrogradna inverzija sagledava ravnopravno, uz inverziju i retrogradaciju. Već se izlažu primeri obrtajnog kontrapunkta sa vertikalnim, horizontalnim i dvostrukim izmenama kod izlaganja izvedenog spoja (potpun obrtaj);⁶⁹⁴ razmatra se metoda komponovanja račjeg kanona,⁶⁹⁵ navodi se retrogradno-inverzni kontrapunkt:⁶⁹⁶

Primer 171a

Primer 171b

Specifično shvatanje retrogradne inverzije izlaže Kerubini, određujući dve vrste njenog ispoljavanja: „takt po takt“ (prvi takt proposte se prenosi u rispostu od kraja prema početku u inverziji, te se izrađuje sledeći takt vodećeg glasa, koji se istim načinom modifikuje, i tako do kraja) kao i prepisivanje celokupne fraze sa navedenom vrstom modifikacije, bez obzira na broj taktova.⁶⁹⁷

Pažnja je posvećena načinu izrade račjeg kanona: istovremeno se komponuju oba glasa do pola kompozicije, nakon čega sledi njihovo postavljanje od kraja prema početku, uz obaveznu zamenu mesta muzičkog materijala.⁶⁹⁸ Isti način izrade koristi se kada se uz retrogradaciju uvodi inverzija (dvostruki obrtaj); ističe se mogućnost izvođenja ukoliko se notni zapis okrene naopačke, uz pravilnu postavku ključeva na kraju.⁶⁹⁹

⁶⁹¹ Cf. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Traité De La Fugue ...*, *Seconde Partie*, op. cit.

⁶⁹² Cf. Ibid., 49.

⁶⁹³ Tri vida obrtaja navodi i Albrechtsberger. Cf. Johann Georg Albrechtsberger, op. cit., 212–215, 216, 220, 223–229.

⁶⁹⁴ Cf. Antoine Reicha, *Traité de haute composition musicale; Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Anton Diabelli, Vienna, [1832], 769–771.

⁶⁹⁵ Cf. Ibid., 852–854.

⁶⁹⁶ Cf. Ibid., 771.

⁶⁹⁷ Cf. Luigi Cherubini, op. cit., 67.

⁶⁹⁸ Cf. Siegfried Wilhelm Dehn, op. cit., 48.

⁶⁹⁹ Cf. Ibid., 49.

Primer 172



S druge strane, ponekad se samo navode informacije o postojanju kanona u inverziji i retrogradaciji,⁷⁰⁰ ili se obrtaj razmatra kao element imitacione tehnike, samo sa osnovnim informacijama o inverziji.⁷⁰¹ O retrogradaciji se pojavljuju i negativni stavovi, poput sledećeg: „Tokom mnogih vekova, imitacija je više puta dovodila do neumetničkih zabava, nedajući nikakve estetske rezultate i nemajući pedagoško značenje. Takva dovitljivost bi davno izašla iz upotrebe, da je nisu podržali veliki muzičari, bilo iz kaprisa, bilo iz želje da pokažu svoju kontrapunktsku učenost. Imitacija u retrogradaciji, tj. takva gde se tema imitira od kraja prema početku, od poslednje note ka prvoj, u muzici nikada neće dobiti nikakav značaj.“⁷⁰² Ovakav stav negiran je samo nakon nekoliko decenija od objavljivanja; kompozitori nove bečke škole takav vid preobražaja koristili su u radu sa dodekafonom serijom.

Obrtaj se navodi kod razmatranja redkih, „čudnih“ kanona (eng. *Curiosities of Canon*), kao primer izuzetne veštine kontrapunktskog rada.⁷⁰³ Aktuelizuju se retrogradno-inverzni kanoni,⁷⁰⁴ kao i primena inverzije u kontekstu kanonske imitacije.⁷⁰⁵ Račji kanon se ponegde imenuje kao „napred i nazad“ (*Recte et Retro*).⁷⁰⁶

U teorijskim radovima objavljenim na Zapadu tokom XX veka, opada interesovanje za preobražaje nastale obrtajem kontrapunktskih deonica. Izlažu se informacije o postojanju kanona u inverziji i retrogradaciji,⁷⁰⁷ ili se kao način izmene teme u imitaciji, između ostalog navodi i inverzija.⁷⁰⁸ To se smatra sredstvom „motivskog variranja“, izlaže se mogućnost ponavljanja teme u inverziji prema *c.f.* u drugom glasu.⁷⁰⁹ Pojava teme „kao u ogledalu“ tretira se i kao slobodna imitacija.⁷¹⁰ Svuda nedostaje razmatranje tehnike postizanja navedenih izmena.

⁷⁰⁰ Cf. Heinrich Bellermann, op. cit., 416.

⁷⁰¹ Cf. Ludwig Bussler, op. cit., 92–94.

⁷⁰² Ibid., 100–101.

⁷⁰³ Cf. Ebenezer Prout, op.cit., 238–243.

⁷⁰⁴ Cf. Ibid., 243–245.

⁷⁰⁵ Cf. Ibid., 245–247.

⁷⁰⁶ Cf. Frederick Bridge, op. cit., 89.

⁷⁰⁷ Cf. Robert Gauldin, *A Practical Approach to Sixteenth-Century...*, op. cit., 53.

⁷⁰⁸ Cf. Gilbert Trythall, op. cit., 76–78.

⁷⁰⁹ Cf. Peter Schubert, *Modal Counterpoint...*, op. cit., 118–119.

⁷¹⁰ Cf. Charlotte Smith, op. cit., 61. Problematičnost ovakvog tumačenja zasniva se na činjenici da inverzija pripada tzv. posebnim vrstama imitacije, dok se slobodna imitacija odnosi na određene nedoslednosti kod izlaganja risposte, koje, samim tim, mogu biti primenjene i kod inverzije (tzv. slobodna inverzija).

No, ima shvatanja obrtaja u muzici, koja su terminološki bliska određenjima Tanjejeva. Tako, Altman (Günter Altmann) smatra da ukoliko se ponavljanje realizuje po horizontalnoj osi nastaje inverzija, dok obrtaj oko vertikalne ose proizvodi račje kretanje; oba ova vida obrtaja daju spoj „ogledalske“ i račje imitacije.⁷¹¹

S druge strane, pojavljuju se i tumačenja koja nisu ispravna. Tako, Sikorski za račji kanon određuje metodu komponovanja, koja podrazumeva izradu početnog dvoglasa, nakon čega sledi ponavljanje od kraja prema početku.⁷¹² No, to je, zapravo, retrogradni kontrapunkt, što se može zapaziti i iz primera koji se navodi (nema premeštanja muzičkog materijala između deonica, samo se menja poredak tonova).⁷¹³ Notna slika druge polovine takvog kontrapunktskog stava, obrnuta je u odnosu na njegovu prethodnu polovinu, što je uslovalo imenovanje: „kanon u ogledalu“.⁷¹⁴ Ovakav način poimanja opet se ne uklapa u ustanovljene terminološke norme, jer se, pod takvim kanonom, u muzičko-teorijskoj literaturi uglavnom podrazumeva izlaganje risposte u inverziji. Čak se navodi primer sa inverzijom oko treće linije notnog sistema, što se imenuje kao „drugi tip kanona u ogledalu“.⁷¹⁵ Ovakva neuređenost tumačenja obrtaja u kontrapunktu, verovatno je i izazvala negativan stav prema primeni navedenih transformacija: „Ovi većinom složeni i veštački tipovi imitacije su van kontrole sluha, pre pripadaju kategoriji muzičkih trikova, i ne doprinose obogaćenju kontrapunktske tehnike.“⁷¹⁶

Neki autori prave osobenu klasifikaciju, izdvajajući tri pojavna oblika obrtaja u kontrapunktu: samo u jednom glasu, istovremeno zvučanje sa originalnom varijantom muzičkog materijala, dvoglasni ili višeglasni spoj koji se ponavlja u obrnutom vidu.⁷¹⁷ U prvobitnom spoju ne mogu se koristiti disonantne zadržice, ističe se neminovnost zamene mesta deonica kod obrnutog izlaganja, te ukoliko se u izvedenom spoju želi očuvanje prethodnih fakturnih pozicija, potrebno je primeniti i tehniku dvostrukog kontrapunkta u oktavi, čime se dobija „obrtaj obrtaja“ (navedena odrednica podrazumeva, čini se, pre dvostruki obrtaj, a ne uvođenje vertikalno-pokretnog kontrapunkta).⁷¹⁸

Iako se u radovima ruskih muzičkih teoretičara uočava temeljniji pristup izučavanju obrtajnog kontrapunkta, još uvek nedostaje definisanje mnogih njegovih aspekata. Značajnu

⁷¹¹ Cf. Günter Altmann, *Musikalische Formenlehre*, Schott, Mainz, 2001, 131.

⁷¹² Cf. Kazimierz Sikorski, op. cit., 57.

⁷¹³ Cf. Idem.

⁷¹⁴ Cf. Idem.

⁷¹⁵ Cf. Ibid., 58–60.

⁷¹⁶ Ibid., 61.

⁷¹⁷ Cf. Здравко Манолов и Димитър Христов, *Полифония; Учебник за българската държавна конзерватория*, Наука и изкуство, 1965, 126–130.

⁷¹⁸ Cf. Ibid., 131–132.

prekretnicu u ovoj oblasti donelo je istraživanje Bogatirjeva (obuhvaćena je samo inverzija), realizovano u kontekstu složenog kontrapunkta, o čemu će biti više reči tokom potonjeg izlaganja.⁷¹⁹

U pojedinim radovima na ruskom jeziku, obrtaj se i dalje tretira prvenstveno kao sredstvo preobražaja teme u kontekstu imitacione tehnike: navode se primeri imitacije u inverziji, sa različitim tonovima oko kojih se vrši obrtaj.⁷²⁰ Ovakav način izlaganja muzičkog materijala tretira se kao „strogi vid“ suprotnog kretanja, čime se obrazuje nov kvalitet kontrapunktskih veza.⁷²¹

Međutim, gotovo deceniju pre objavljivanja istraživanja Bogatirjeva, u udžbeniku Skrebkova postavljene su svojevrsne osnove teorije obrtajnog kontrapunkta.⁷²² Pod obrtajem se podrazumeva samo inverzija.⁷²³ Kao kombinacija melodija koja omogućava izvedeni spoj,⁷²⁴ obrtaj je, tako, element sistema složenog kontrapunkta, odnosno ne tretira se samo kao način imitacione obrade muzičkog materijala.

Za potpun obrtaj izložena su i osnovna pravila njegove izrade (npr. tretman disonantnih zadržica),⁷²⁵ razmotrena je i kombinacija obrtajnog i vertikalno-pokretnog kontrapunkta (kada kod obrtaja i deonice zadržavaju svoja prvobitna mesta),⁷²⁶ kao i osnovne specifičnosti nepotpunog obrtaja.⁷²⁷ Ovde su utkane sve osnovne komponente vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, koje su kasnije, kod Bogatirjeva, samo šire sagledane. Skrebkov je, zapravo, prvi muzički teoretičar koji je nakon opštih postavki Tanjejeva, otvorio put izgradnje teorije obrtajnog kontrapunkta, ugradivši čak osnove jednog njenog vida u udžbeničku praksu.

U ruskoj muzikologiji, tokom XX veka, razmatrani su pojedini aspekti obrtaja u kontekstu složenog kontrapunkta. On se tretira kao sredstvo kojim se povećava broj mogućih kontrapunktskih kombinacija,⁷²⁸ razmatra se odraz svih deonica, pri čemu se ima u vidu inverzija.⁷²⁹ Navodi se primer fuge „kao u ogledalu“ (*inversa*), gde je dodatno primenjena tehnika četverostrukog kontrapunkta, što se imenuje: „obrtajno-četverostruki kontrapunkt“.⁷³⁰

⁷¹⁹ Cf. Семен Богатырев, op. cit.

⁷²⁰ Cf. Георгий Конюс, op. cit., 63–66, Сергей Павлюченко, op. cit., 58.

⁷²¹ Cf. Анатолий Дмитриев, *Полифония как фактор формообразования*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1962, 138.

⁷²² Cf. Сергей Скребков, op. cit., 50–53.

⁷²³ Cf. Ibid., 50.

⁷²⁴ Cf. Idem.

⁷²⁵ Cf. Ibid., 51.

⁷²⁶ Cf. Ibid., 52.

⁷²⁷ Cf. Ibid., 53.

⁷²⁸ Cf. Юрий Тюлин, op. cit., 51.

⁷²⁹ Cf. Ibid., 51–52.

⁷³⁰ Cf. Ibid., 103.

Manifestuju se tendencije ugradnje osnovnih postulata postojeće teorije obrtajnog kontrapunkta u udžbeničku praksu.⁷³¹ Smatra se da se povezanost sa složenim kontrapunktom manifestuje kada izvedeni spoj donosi ponavljanje prvobitno izloženih melodija u inverziji.⁷³² U primerima se navode potpun obrtajni kontrapunkt, njegova kombinacija sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom i osnovne karakteristike nepotpunog obrtaja.⁷³³ Uočava se pristup, koji se nadovezuje na rad Skrebkova.

U nastavnu praksu ugrađuju se i elementi rezutata istraživanja Bogatirjeva, samim tim i problematična terminološka određenja.⁷³⁴ Razmatra se spoj obrtajnog i horizontalno-pokretnog kontrapunkta.⁷³⁵

U kontekstu obrtaja – bez dubljeg zalaženja u njegovu specifiku – navodi se račji kontrapunkt, „u kojem se izvedeni spoj dobija od reprodukcije u retrogradnom kretanju jedne ili pojedinih (nepotpun retrogradni kontrapunkt), češće svih (potpun retrogradni kontrapunkt) melodija prvobitnog spoja.“⁷³⁶ Tako se, prvi put u kontrapunktskoj literaturi (izuzimajući varijantu uvoda Tanjejeva), retrogradacija tretira kao činilac složenog kontrapunkta. Ovakvo razumevanje stvara prostor za dalju nadogradnju teorije obrtajnog kontrapunkta, što je od velikog značaja u procesu njenog razvoja.

No, sve do poslednje decenije XX veka, teorija obrtajnog kontrapunkta je u Rusiji bila pod uticajem istraživanja Bogatirjeva. Ona je fokusirana uglavnom na inverziju. Iako se pojavljuju radovi koji doprinose njenom razvoju, sve do danas nedostaje unifikovan pristup ovoj problematici.

Potpunu klasifikaciju obrtajnog kontrapunkta izložila je Jevdokimova, uz osobeno imenovanje njegovih različitih vidova („inverzni“, „retrogradni“, „retrogradno-inverzni kontrapunkt“). U tabelarnom prikazu, pomoću specifičnih simbola (uočava se sličnost sa pristupom Tanjejeva u varijanti uvoda za *Pokretni kontrapunkt*), pokazani su svi njegovi pojavni oblici. Pored toga, uključena je i mogućnost kombinovanja sa pokretnim kontrapunktom:⁷³⁷

⁷³¹ Cf. Степан Григорьев и Теодор Мюллер, op. cit., 93–97.

⁷³² Cf. Ibid., 96.

⁷³³ Cf. Ibid., 96–97.

⁷³⁴ Cf. Теодор Мюллер, op. cit., 71–75.

⁷³⁵ Cf. Виктор Фраенов, *Учебник...*, op. cit., 23–25.

⁷³⁶ Ibid., 25.

⁷³⁷ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 118.

Tabela 9
Sistematizacija obrtaja (prema Jevdokimovoj)

početni jednoglas			početni dvoglas					
jednoglas	odrazi (kanoni)	pokretni kontrapunkt	potpun obrtaj		pokretni kontrapunkt	nepotpun obrtaj		pokretni kontrapunkt
in-verzija	P	Б P	I P II P Б Б			I P II Б Б Б		
retrogradacija	d	Б d	I P II d Б d			I P II d Б Б		
retrogradna inv.	q	Б q	I P II q Б q			I P II d Б Б		

LEGENDA

- | | | |
|-----------------------|------------------------------|--------------------|
| Б – početni jednoglas | Б, P – osnovni vid | I – prvobitno spoj |
| P – početni dvoglas | P, b – inverzija | II – izvedeni spoj |
| | d, q – retrogradacija | |
| | q, d – retrogradna inverzija | |

Nakon navođenja vidova obrtaja u jednoglasu, slede dvoglasni odrazi melodija, koji još uvek ne čine složeni kontrapunkt (nedostaje izvedeni spoj, definišu se i kao kanoni sa nultim pomakom, kao odrazi koji nastaju istovremenim izlaganjem melodije i njene obrnute projekcije). Slede potpun i nepotpun obrtaj sa dva spoja, prvobitnim i izvedenim. Pri tom, svim dvoglasima mogu biti pridodati neki od vidova pokretnog kontrapunkta.

Ovako potpuno i sistematično raščlanjavanje obrtaja, uz kombinovanje sa pokretnim kontrapunktom (verovatno je ovaj element uveden i pod uticajem tumačenja Bogatirjeva), do tada nije bio realizovan u kontrapunktskoj teoriji. Međutim, u ostalim radovima ruskih muzičkih teoretičara, drugačije je poimanje i imenovanje ove oblasti složenog kontrapunkta, pri čemu kao da je ispoljena tendencija svojevrsne razgradnje sistema, što će biti sagledano u daljem tekstu.

Tako, obrtajni i retrogradni kontrapunkt mogu činiti podvrstu „kontrapunkta sa preobražajem“, pri čemu se pod odrednicom „obrtaj“ isključivo podrazumeva inverzija; ukoliko su u dvoglasu modifikovana oba glasa, to se još naziva „dvostruko-obrtajnim kontrapunktom“.⁷³⁸ Kod takvog određenja ima se u vidu broj glasova koji su podložni izmenama. Ovakva terminološka odrednica nije usklađena sa specifikom nastale

⁷³⁸ Cf. Михаэль Ройтерштейн, op. cit., 97.

kontrapunktske situacije. Ona može samo stvoriti zabunu, jer navodi na zaključak o postojanju vertikalnog i horizontalnog obrtaja.⁷³⁹

Korišćenje terminologije Tanjejeva, odnosno razgraničenje na vertikalno-obrtajni, horizontalno-obrtajni, dvostruko-obrtajni kontrapunkt, uz odvojeno razmatranje svakog njegovog vida, izlaže Simakova; određena su i osnovna pravila komponovanja, kako u kontekstu dvoglasa,⁷⁴⁰ tako i u troglasu.⁷⁴¹ Skoro jedan vek nakon načelnih postavki Tanjejeva, čini se da je, makar u elementarnom obliku, došlo do realizacije njegove ideje o obrtajnom kontrapunktu.

Međutim, u ostalim radovima dolazi do drugačijih pristupa ovoj problematici; pravi se raščlanjavanje na „ogledalski“, „retrogradni“, „dvostruko-obrtajni“ i „nepotpuni“ kontrapunkt.⁷⁴² Pri tom, razmotren je samo „ogledalski kontrapunkt“, dok se za ostale vrste obrtaja – osim informacija o pojedinim primerima iz muzičke literature – ne vrši temeljnije razmatranje.

Izvan udžbeničke literature, već je istaknuto da značajan teorijski doprinos, koji na određeni način čini i prekretnicu u tumačenju obrtajnog kontrapunkta, ima istraživanje Bogatirjeva. Pored toga, Rešetnjak je u svojoj doktorskoj disertaciji razmatrala fenomen horizontalnog obrtaja u kontrapunktu, bez fokusiranja na određeni muzički stil, uz upotrebu drugačije terminologije („retrogradacija“ i „palindrom“), pri čemu se samo povremeno aktuelizuje retrogradna inverzija.⁷⁴³ Ovo su do sada jedini radovi, u celini posvećeni izučavanju dva aspekta obrtaja u kontrapunktu.

U kontrapunktskim radovima na srpskom jeziku, aktuelizuju se uglavnom pitanja inverzije, iz aspekta preobražaja teme u imitacionoj polifoniji (tzv. „posebne vrste imitacije“).⁷⁴⁴ Pored toga, razmatra se račji kanon, kao „naročita vrsta kanona“ – izlaže se metoda njegove izrade,⁷⁴⁵ uz kombinovanje sa tehnikom dvostrukog kontrapunkta u oktavi.⁷⁴⁶

Na osnovu dosadašnjeg pregleda istorijata teorije obrtaja, može se uočiti da se tokom srednjeg veka definišu inverzija i retrogradacija, na početku kao melodijske pojave. U renesansi se pojavljuju prva razmatranja inverzije u kontekstu „dvostrukog kontrapunkta“.

⁷³⁹ Iz ovakvog pristupa proizlazi da bi nepotpun obrtaj trebalo imenovati kao „jednostruko-obrtajni kontrapunkt“, što, takođe, ne bi bilo ispravno tumačenje.

⁷⁴⁰ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 277–291.

⁷⁴¹ Cf. Ibid., 302–308.

⁷⁴² Cf. Татьяна Дубравская, *Полифония...*, op. cit., 105.

⁷⁴³ Cf. Лидия Решетняк, op. cit.

⁷⁴⁴ Cf. Marko Tajčević, op. cit.; Vlastimir Peričić, *Vokalni...*, op. cit.; Vlastimir Peričić, *Instrumentalni...*, op. cit.; Mirjana Živković, op. cit.

⁷⁴⁵ Cf. Vlastimir Peričić, *Vokalni...*, op. cit., 102–103.

⁷⁴⁶ Cf. Mirjana Živković, op. cit., 67.

Retrogradacija se aktuelizuje tek u narednom veku, uz akcent na njenu primenu u kontekstu imitacije. Postepeno se razmatraju i pitanja retrogradne inverzije. U XIX veku se već pojavljuju sagledavanja retrogradno-inverznog kontrapunkta. Ovim su stvoreni uslovi da se temeljnije pristupi izučavanju obrtaja u kontekstu složenog kontrapunkta. Veliki značaj u tom procesu pripada ruskoj muzičkoj teoriji. No, do danas se obrtajni kontrapunkt uglavnom svodi na klasifikaciju – bez obuhvatnog sagledavanja svih njegovih vrsta.

Problematika obrtaja u kontrapunktu nije dovoljno izučena, niti postoji njegovo celovito istraživanje. Posebno se javlja potreba povezivanja kontrapunktskih osobenosti sa osnovnim matematičkim predstavama simetrije, čime se postiže bolje razumevanje muzičkih pojava, sa kvalitativno novim rezultatima. Kroz istoriju muzike – u različitim muzičkim formama i stilovima – mogu se prepoznati neki univerzalni principi, među kojima je i simetrija.⁷⁴⁷ Ona dokazuje svoju vitalnost u raznim oblastima ljudske delatnosti: to je ta ideja „posredstvom koje je čovek tokom vekova pokušavao da postigne i izgradi poredak, lepotu i savršenstvo.“⁷⁴⁸

U daljem tekstu biće pojedinačno sagledane različite vrste obrtaja u kontrapunktu, uz njihovo povezivanje sa elementarnim matematičkim predstavama simetrije i određenjima u lingvistici (palindrom).

2.2. Vertikalno-obrtajni kontrapunkt

U fokusu istraživanja ovog dela rada biće osnovne karakteristike vertikalno-obrtajnog kontrapunkta. Potom će biti sagledano vertikalno-obrtajno udvajanje, kao jednostavniji vid njegovog manifestovanja. Postavka specifičnih formula, uz uvođenje elementarnih matematičkih operacija, omogućiće realizaciju vertikalnog odraza izradom samo jednog glasa.

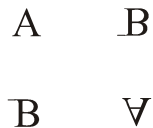
Vertikalni obrtaj dovodi do promene smera melodijskih intervala, uz zadržavanje njihovog naziva i veličine.⁷⁴⁹ Reč je, dakle, o obrtaju oko zamišljene horizontalne ose. Njegovo manifestovanje – izmenjenim ponavljanjem prvobitne kombinacije glasova – obrazuje vertikalno-obrtajni kontrapunkt. U sledećoj shemi prikazana je takva situacija, pri čemu su melodije predstavljene slovima:

⁷⁴⁷ Cf. Davorin Kempf, *What Is Symmetry ...*, op. cit., 163.

⁷⁴⁸ Hermann Weyl, op. cit., 5.

⁷⁴⁹ Ovo je relevantno za renesansnu kompozitorsku praksu; kasnije je, zbog tonalnih razloga, pored smera prema potrebi vršena i promena veličine intervala.

Shema 96



Muzički materijal oba glasa može biti podvrgnut modifikacijama (potpun vertikalno-obrtajni kontrapunkt). Tada dolazi do promene njihovih mesta u vertikalnom zvučnom prostoru. Pored toga, transformacije može imati samo jedna deonica, dok će druga biti izložena u originalnom vidu (nepotpun vertikalno-obrtajni kontrapunkt).

Svojevrsni prelazni oblik između prostog i složenog kontrapunkta sa vertikalnim obrtajem, predstavlja tzv. „odraz“.⁷⁵⁰ On donosi simultano izlaganje originalne i inverzne varijante melodije ili nekog njenog segmenta (vertikalno-simetrični dvoglas), te predstavlja specifičan vid udvajanja. Može se tumačiti i kao kanon u inverziji sa nultom vremenskom distancom.

Navedeno umnožavanje deonica biće označeno sa $d\downarrow$. S obzirom na to da se radi o udvajanju samo jednog glasa, ovde ne postoji potreba za postavljanjem rimske cifre, koja bi pokazala gornji ili donji glas. Vertikalno-obrtajno udvajanje navedeno je u sledećem primeru; nastala kontrapunktska situacija može se predstaviti formulom: $d\downarrow C = d_I + e_I$:

Primer 173

Orlando di Laso, *Missa super Mon Coeur se recommande à vous* (Credo, t. 30–31)

The image shows a musical score for four voice parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in C major and common time. The lyrics are 'De - um de De - o, lu - men de lu - mi -'. The Soprano and Alto parts are in the original form, while the Tenor and Bass parts are inverted. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Tenor part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes.

Ovako može biti udvostručena tema u sklopu imitacije. To je navedeno u narednom primeru ($d\downarrow C = g_I + a_I$):

⁷⁵⁰ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 118.

Primer 174

Orlando di Laso, *Missa Benedicam Dominum* (*Gloria*, t. 68–70)

S. (De) - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

A. Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

T. I. Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

T. II. i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

B. De - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

Problematika vertikalnog odraza gotovo da nije razmatrana u muzičko-teorijskoj literaturi.⁷⁵¹ Zato će dalje biti izučeni načini praktičnog ostvarivanja takvog vida umnožavanja deonica.

U odnosu na centar vertikalnog obrtaja, svaki ton u melodiji imaće dvostruko veću vrednost harmonskog intervala, koji se dobija kao rezultat navedenog udvajanja. Na osnovu toga, moguće je ostvariti vertikalni odraz izradom samo jednog glasa.

Ako se slovom *m* obeleži dati interval melodije u odnosu na *C*, a slovom *q* harmonski interval koji se na tom mestu pojavljuje usled njenog „odraza“ u drugom glasu, njegova veličina može se izračunati pomoću formule $q = 2m$.⁷⁵² Pri tom, kada je gornji glas udvojen, svaki njegov pokret iznad centra obrtaja tretira se kao pozitivan, a ispod njega – kao negativan, dok će za udvajanje donjeg glasa to biti obrnuto (pokret ispod *C* biće pozitivan, a kod prekoračenja ove granice – negativan). Kada je centar obrtaja sekunda, sabiraju se intervali vodećeg glasa prema oba tona centra obrtaja, prema formuli $q = m_1 + m_2$.

Na osnovu formule može se koncipirati melodija, sa unapred poznatim zvučnim rezultatom koji nastaje dodatkom njenog „vertikalnog odraza“. U narednom primeru $C = h_1$, dok je $m = 2, 6, 2, 1, 2$ (intervali se brojčano predstavljaju u skladu sa teorijom Tanjejeva):

⁷⁵¹ Samo jedan aspekt takvog obrtaja, pokret od *VII* do *IV* stepnja lestvice naviše u jednom glasu i *IV* do *VII* naniže u drugom, navodi Šreder (Hermann Schröder); oni u sprotinom kretanju proizvode validno zvučanje, tj. konsonance. Proširenje ovog niza dovodi do dve oštre disonance, npr. u *C-duru* kada se dođe do tonova *g* i *a*; izlaz iz navedene situacije nalazi se u tome da se u gornjem glasu *a* zameni sa *as*, a u donjem glasu *g* sa *gis*, čime se enharmonski dovode do identične zvučnosti; tako ostaje samo jedna disonanca. Još se tumači da je, pri tom, gornji glas u *C-molduru*, a donji u *a-molu*. Ovo, naravno, nije primenljivo za muziku strogog kontrapunktskog stila. Cf. Hermann Schröder, op. cit., 111–112.

⁷⁵² Oznake su preuzete su iz teorije Korčinskog, gde se sa *m* obeležava interval između određenog tona *P* i njenog prethodnog tona (ovde je to modifikovano u harmonski interval datog tona vodećeg glasa u odnosu na odabrani centar obrtaja), a sa *q* – harmonski interval koji obrazuju tonovi koji se nalaze na istim mestima u *P* i *R*. Cf. Евгений Корчинский, op. cit., 12.

Primer 175



Na osnovu toga, u vertikalno-simetričnom dvoglasu, prema navedenoj formuli nastaju sledeći harmonski intervali (q): $m \cdot 2 = 4, 12, 4, 2, 4$:

Primer 176



S druge strane, kada je npr. $C = a_1 + h_1$, u narednom primeru $m_1 + m_2 = 4 + 3, 6 + 5, 5 + 4, 4 + 3, 5 + 4, 4 + 3, 3 + 2, 4 + 3$:

Primer 177



Vertikalno-obrtajno udvajanje ima sledeće harmonske intervale (q): $m_1 + m_2 = 7, 11, 9, 7, 9, 7, 5, 7$:

Primer 178



Dakle, tokom izrade melodije, ona se može podesiti tako da unapred omogućava udvajanje pomoću vertikalnog odraza. Prethodno se određuje C i pomoću formule izvode harmonski intervali. Pri tom, veće mogućnosti ostvaruju se kada je centar odraza sekunda; ukoliko je to prima, mali je broj konsonantnih sazvučja.⁷⁵³

Na osnovu jednoglasa ovde je omogućeno postizanje dvoglasnog zvučanja. Kao specifična forma udvajanja, to se može tretirati kao svojevrsni prelazni oblik između melodijskog obrtaja i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta ostvarenog tehnikom „nota prema noti“.

2.2.1. Slobodna polifonija

U ovom segmentu rada, cilj je da se istraži problematika vertikalnog obrtaja u kontekstu dvoglasnog složenog kontrapunkta, baziranog na kontrastnim melodijama. To će biti realizovano izgradnjom formula izvedenog spoja, određenjem pravila komponovanja, definisanjem situacija u kojima se pojavljuju različiti centri obrtaja. Posebna pažnja biće

⁷⁵³ Prema pravilima dvoglasnog kontrapunkta strogog stila, dva tona koja istovremeno nastupaju trebalo bi da obrazuju konsonancu.

posvećena načinima komponovanja nepotpunog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, uz kritičko razmatranje teorije Bogatirjeva.

Postojeća teorijska određenja problematike vertikalno-obrtajnog kontrapunkta temelje se na sagledavanju, prema originalnoj terminologiji, „ogledalskog“ i „nepotpunog obrtajnog kontrapunkta“.⁷⁵⁴ Pod odrednicom „ogledalski kontrapunkt“, podrazumeva se izgled notnog teksta identičan njegovom odrazu u horizontalno postavljenom ogledalu (prema terminologiji Tanjejeva, reč je o potpunom vertikalno-obrtajnom kontrapunktu).⁷⁵⁵ Drugo određenje – „nepotpun obrtajni kontrapunkt“, odnosi se na izmenu samo jedne deonice dvoglasnog stava. S obzirom na to da se ne navode koordinate po kojima se „obrće“ melodija, dalje će ovakav vid kontrapunktskog rada biti imenovan kao „nepotpun vertikalno-obrtajni kontrapunkt“.

Manji deo istraživanja Bogatirjev je posvetio „čistim vidovima obrtaja“; veći deo rada je usmeren prema izučavanju načina kombinovanja inverzije sa pokretnim kontrapunktom. Pri tom, definisane su glavne kontrapunktske osobenosti vertikalnog obrtaja, kao i metode izrade potpunog i nepotpunog vida takvog kontrapunkta.

Od muzičkih teoretičara još Simakova, na osnovu kontrastne polifonije, izlaže sopstvene primere na temelju teorijskih dostignuća Bogatirjeva.⁷⁵⁶ U prethodnom izlaganju ukazano je na promenu terminologije, odnosno uvođenje terminoloških određenja Tanjejeva. To su, do sada, jedini radovi objavljeni na ruskom jeziku, u kojima se temeljnije pristupa problematici vertikalno-obrtajnog kontrapunkta. U daljem tekstu, prvo će biti izgrađene svojevrzne formule izvedenog spoja.

Po uzoru na sistem pokretnog kontrapunkta Tanjejeva, za obeležavanje glasova biće upotrebljene rimske cifre **I** i **II**. Deonice zadržavaju svoje prvobitne oznake i tokom izvedenog spoja, bez obzira na izmene njihovih vertikalnih pozicija. Znak + (plus), postavljen između njih, pokazaće da se obrazuje pravilan dvoglasni stav: **I + II**, čime se dobija formula prvobitnog spoja.

Kako bi se istakla vrsta primenjene kontrapunktske tehnike i nastale modifikacije u izvedenom kontrapunktskom spoju, uvodi se simbol vertikalnog obrtaja: ↓. On se postavlja kao supraskripcija s desne strane rimskog broja; npr. iz izraza: **I**[↓] + **II**[↓] može se zaključiti da je došlo do potpunog obrtaja deonica. Zapis navedenog tipa predstavljaće formulu izvedenog spoja.

⁷⁵⁴ Cf. Семен Богатырев, op. cit.

⁷⁵⁵ Pravi „ogledalski kontrapunkt“ nastaje kada je, uz potpun vertikalni obrtaj, kao centar obrtaja uzet ton pozicioniran na trećoj liniji notnog sistema (jer su oko njega simetrično raspoređene po dve linije u oba smera).

⁷⁵⁶ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 280–285.

Ukoliko je potrebno da se iz analitičkih razloga ili zarad definisanja svih parametra nekog unapred postavljenog zahteva, pokaže centar obrtaja, vrši se njegovo spajanje znakom jednakosti sa oznakom centra (C). Kod izlaganja formule izvedenog spoja i centra obrtaja, formula se postavlja u zagradu. Tako, npr. zapis: $(I^\downarrow + II^\downarrow) C = d$ pokazuje potpun vertikalni obrtaj, sa centrom na tonu d male oktave, dok je, npr. pomoću izraza: $(I + II^\downarrow) C = g_1$ predstavljen nepotpun vertikalno-obrtajni kontrapunkt, gde je u izvedenom spoju izmenjena samo donja deonica, sa tonom g prve oktave kao središtem refleksije. Prvobitni spoj i ovde može imati oznaku m , a izvedeni n .

Kod potpunog obrtaja, harmonski intervali između glasova različitih kontrapunktskih spojeva ostaju nepromenjeni. Pri tom dolazi i do obrnutog rasporeda muzičkog materijala. U narednom primeru (koji je napisan bez teksta, kao svojevrsna kontrapunktska vežba), prva četiri takta donose prvobitni kontrapunktski spoj, a ostali – izvedeni. Način na koji je izvršen obrtaj može se pokaziti pomoću formule: $(I^\downarrow + II^\downarrow) C = f$.⁷⁵⁷

Primer 179

Orlando di Laso, *Motet (sine textu, t. 21–28)*

The image shows a musical score for Tenor and Bassus. The top system consists of two staves: Tenor (upper) and Bassus (lower). The Tenor staff has a treble clef and the Bassus staff has a bass clef. Both are in common time (C). The Tenor part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The Bassus part starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Above the Tenor staff, a bracket labeled 'I' spans from the first to the eighth measure. Above the Bassus staff, a bracket labeled 'II' spans from the first to the eighth measure. The second system also has two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The upper staff starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The lower staff starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Above the upper staff, a bracket labeled 'II' spans from the first to the eighth measure. Above the lower staff, a bracket labeled 'I' spans from the first to the eighth measure.

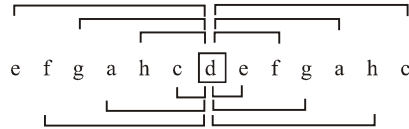
Promena vertikalnih pozicija muzičkog materijala nije povezana sa pokretnim kontrapunktom, već je posledica obrtaja oko horizontalne ose. Bez obzira na to što između kontrapunktskih spojeva nema izmena harmonskih intervala, ne može svaki kontrapunktski stav imati potencijal ponavljanja sa vertikalnim obrtajem. Kako bi se postigla validna zvučnost ovakvog izlaganja, potrebno je kod izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja koristiti specifična pravila komponovanja. Ona će biti izložena u tekstu koji sledi.

Na visinski položaj glasova i karakteristike melodijskih intervala – koji su istog naziva ali obrnutog smera – utiče centar obrtaja. U renesansnoj vokalnoj polifoniji tu funkciju je obično imala terca umanjeno trozvuka datog modusa (to je ton d , kod transponovanih

⁷⁵⁷ Početni ton gornjeg glasa izvedenog spoja je izmenjen (g umesto e), verovatno da bi se sprečila pojava prime na tezi.

modusa – g), čime je bilo obezbeđeno očuvanje veličine melodijskih intervala (npr. čista kvinta iz prvobitnog spoja ne može postati umanjena u izvedenom). Posebno je bitna uzajamna obrtljivost tritonusa, čistih kvinta i kvarta, što je pokazano u sledećoj shemi:

Shema 97



Ponekad se vršio izbor drugih tonova: terce u odnosu na finalis (obezbeđuje pripadnost muzičkog toka odabranom modusu, ali ne dovodi do stroge inverzije), tona koji se nalazi na trećoj liniji notnog sistema (omogućava potpunu ogledalsku refleksiju izvedenog spoja), finalisa ili početnog tona teme. Događa se da to bude ton po nahođenju kompozitora, kao što je to bio slučaj u prethodnom primeru (sedmi stupanj). Pri tom, centar obrtaja je isti za sve glasove.

Kod komponovanja potpunog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta osoben je tretman harmonske komponente muzičkog toka. Naime, upotreba disonantnih zadržica nije izvodljiva, jer bi u izvedenom spoju njihovo razrešenje bilo suprotno u odnosu na ustanovljene norme (uzlazni pokret u ton razrešenja).⁷⁵⁸

Disonance se koriste kao prolaznice ili skretnice, pri čemu se svaka donja skretnica pretvara u gornju. Ovde se ne mogu primeniti tzv. „stilske figure“ striktnog smera kretanja (teška prolaznica, kambijata, napuštena skretnica itd.). U melodijskoj liniji ne bi trebalo koristiti silazni skok u nenaglašenu notu, jer će se, u suprotnom, tokom izvedenog spoja pojaviti nepoželjan efekat tzv. melodijskog naglaska na arzi.

Već je istaknuto da je odabrani centar obrtaja isti za oba glasa. Muzička teorija se do sada nije bavila kontrapunktskim situacijama, u kojima bi se moglo pretpostaviti da se pojavljuju različiti centri vertikalne refleksije. Zato će dalje razmatranje biti posvećeno ovoj problematici.

Ovde dolazi do promene harmonskih intervala između prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja. Centar obrtaja je, zapravo, faktor koji reguliše poziciju tonova datog glasa u zvučnom prostoru, te će se njegovom hipotetičkom promenom dogoditi vertikalno

⁷⁵⁸ U ruskoj kontrapunktskoj teoriji ovaj aspekt komponovanja je nešto slobodniji, jer se u dvoglasu pravilnom smatra zadržica kvarte pred kvintom u donjem glasu i none pred oktavom u gornjem. Kod njih je moguće primeniti slobodniju formu vođenja glasova. Reč je o kretanju disonantnog tona, pre samog razrešenja, u drugi, konsonantni ton (naknadno razrešenje). U tom kontekstu, nakon disonantne sinkope, uzlaznim postupnim pokretom izlaže se konsonanca, pa skokom terce naniže, na sledećem naglašenom delu takta, uvodi razrešenje; to će, u izvedenom spoju, zbog nepromenljivosti harmonskih intervala, obezbediti pravilan tretman disonance. Zapravo, ton ispred razrešenja u prvobitnom spoju menja se u razrešni ton u izvedenom. Cf. Наталья Симакова, op. cit., 283.

premeštanje. Sada se posmatra svaki glas posebno, te se upoređivanjem njegovog originalnog i „obrnutog“ izgleda izvodi C . Dalje će biti ispitana opravdanost takvog poimanja. Dvostruki centar obrtaja biće označen sa CC .

Kod policentričnog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta može doći do izostanka razmene muzičkog materijala između glasova. Takva osobenost navedena je u sledećem primeru:

Primer 180

Luka Marencio, *Scaldava il sol* (madrigal, t. 1–3)

The musical score for 'Scaldava il sol' features four vocal parts: Canto, Quinto, Alto, and Tenore. The lyrics are 'Scal - da - va il sol,'. The score includes first and second endings (I and II) for each part. The Canto part starts with a first ending (I) and a second ending (II). The Quinto part starts with a first ending (I) and a second ending (II). The Alto part starts with a first ending (I) and a second ending (II). The Tenore part starts with a first ending (I) and a second ending (II).

Formula izvedenog spoja ima sledeći vid: $(I^{\downarrow} + II^{\downarrow}) CC = a_1, b + c_1$. Ovakvo tumačenje na prvi pogled čini se ispravnim. Međutim, ukoliko se istraži proces komponovanja, dolazi se do drugačijih zaključaka. Naime, kako bi se odredio način realizacije ovakvog primera, biće dat njegov izgled sa jednim centrom, npr. onim koji je u gornjem glasu (a_1):

Primer 181

The musical score for 'Scaldava il sol' features four vocal parts: Canto, Quinto, Alto, and Tenore. The lyrics are 'Scal - da - va il sol,'. The score includes first and second endings (I and II) for each part. The Canto part starts with a first ending (I) and a second ending (II). The Quinto part starts with a first ending (I) and a second ending (II). The Alto part starts with a first ending (I) and a second ending (II). The Tenore part starts with a first ending (I) and a second ending (II).

Kod druge mogućnosti pojave centra obrtaja – sekunde ($C = b + c_1$), harmonski intervali su isti kao u prethodnom slučaju; sada se samo pojavljuju različite pozicije deonica u zvučnom prostoru:

Primer 182

The image shows a musical score for Example 182, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is common time (C). The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Above the first two notes is a bracket labeled 'I'. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Above the first two notes is a bracket labeled 'II'. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notes are: a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. Above the first two notes is a bracket labeled 'II'. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notes are: a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. Above the first two notes is a bracket labeled 'I'.

Ovde, dakle, postoji potencijal pojave još kontrapunktskih spojeva, koji će imati isti centar obrtaja za oba glasa. Navedenim svođenjem obrtaja na jedan C , dobijeni kontrapunktski stav se može tretirati kao svojevrsni „sekundarni izvedeni spoj“.

Posmatrajući jedan od navedenih primera „sekundarnih izvedenih spojeva“, npr. prvi (primer 181), uočava se da su u „primarnom izvedenom spoju“ svi tonovi drugog glasa niži za duodecimu. Zato se efekat dvostrukog centra obrtaja može postići samo uvođenjem pravila datog Jv , kod izrade prvobitnog spoja (ovde je to $Jv = -11$).

Interval premeštanja (a samim tim i Jv) se može izračunati. Ukoliko su dva različita tona centri refleksije, onda je interval koji oni obrazuju potrebno pomnožiti sa 2 . Kada je C jednog glasa sekunda, a drugog određeni ton, onda se sabiraju dva intervala, koje obrazuju pojedinačno svaki ton sekunde sa tonom centra drugog glasa. U slučaju da su CC u obe deonice sekunde – sabiraju se dva intervala: jedan čine gornji tonovi CC oba glasa, a drugi – njihovi donji tonovi.

Prethodni primer u gornjem glasu ima $C = a_1$, u donjem $C = b + c_1$. Ton b u odnosu na a_1 proizvodi septimu (6), ton c_1 u odnosu na a_1 sekstu (5). Sabiranjem ova dva intervala, kao rezultat dobija se duodecima: $6 + 5 = 11$. Drugim rečima, to je interval vertikalnog premeštanja datog glasa, u odnosu na položaj koji bi bio zastupljen ukoliko bi svuda bio isti centar obrtaja (a_1). Pošto se vrši transponovanje gornjeg glasa izvedenog spoja naniže, dobija se negativan pokret, koji ukazuje da je $Jv = -11$.

Ovim se dokazuje ispravnost prvobitnog pristupa, gde se kod dvoglasnog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta posmatra jedan C za oba glasa. Ukoliko se, pak, pojavi mogućnost izvođenja CC , onda je to produkt vertikalno-pokretnog kontrapunkta. No, to je već posebna oblast složenog kontrapunkta, odnosno kombinovanje njegovih različitih vrsta, čemu će biti posvećeno posebno poglavlje ovog rada.

Kod nepotpunog vertikalnog obrtaja, harmonski intervali između prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja nisu isti. Komponovanje takvih primera zasniva se na postavci osnovne konstrukcije.⁷⁵⁹

Izrada modela budućih kontrapunktskih odnosa može se realizovati početnim komponovanjem melodije koja će imati preobražaj (kao vodeći glas označena je sa *P*). U drugom linijskom sistemu ona se postavlja u vertikalnom obrtaju, kao imitacija na nultoj vremenskoj distanci. Pri tom, u odnosu na izvornu melodiju to je prividni glas (obeležen sa dodatkom niza tačaka: $R^\downarrow\dots$). Na kraju se komponuje kontrapunkt (*Cp*), koji odvojeno daje pravilno zvučanje sa *P* i $R^\downarrow\dots$. Prvobitni (*m*) i izvedeni (*n*) spojevi formiraju se na osnovu sledećih kombinacija glasova: $m = P + Cp$, $n = R^\downarrow\dots + Cp$.⁷⁶⁰ Ukoliko je *Cp* okvirni glas osnovne konstrukcije, deonice će zadržati svoja prethodna mesta i tokom izvedenog spoja, dok će, u suprotnom, doći do zamene njihovih prvobitnih pozicija.

U narednom primeru izložena je osnovna konstrukcija komponovana navedenom metodom; izvedeni spoj imaće formulu (*I* + *II*) $C = f_I$:

Primer 183

Osnovna konstrukcija

Prvobitni ($P + Cp$) i izvedeni ($R^\downarrow + Cp$) kontrapunktski spojevi, imaju sledeći izgled:

Primer 184a

Prvobitni kontrapunktski spoj

Primer 184b

Izvedeni kontrapunktski spoj

⁷⁵⁹ Cf. Семен Богатырев, op. cit., 45–46.

⁷⁶⁰ Originalnu melodiju Bogatirjev označava slovom *a*, njenu modifikovanu varijantu istim slovom uz dodatak simbola vertikalnog obrtaja: a^\sim , dok je treći, kontrapunktski glas obeležen sa *b*. No, u ovom radu se koristi drugačija forma zapisa, koja je bliža sistemu obeležavanja, primenjenom u pokretnom kontrapunktu.

Bogatirjev određuje još jednu metodu komponovanja nepotpunog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta. Naime, određeni izvedeni interval jednak je zbiru dva intervala: prvi je između početnog tona originalne melodije i njenog tona od kojeg će se potom obrazovati dati izvedeni interval; drugi obrazuju početni ton obrnute varijante melodije i prema njemu odgovarajući ton u kontrapunktskom glasu (onom koji neće imati modifikacije).⁷⁶¹

Pored toga, melodijski pokreti mogu biti pozitivni i negativni. Kada u izvedenom spoju dolazi do zamene mesta muzičkog materijala, pokreti originalne i inverzne melodije su pozitivni ukoliko ne zalaze u okvir koji čine njihovi početni tonovi; u protivnom – oni dobijaju negativne vrednosti.⁷⁶²

Primer 185



Deonica koja nema modifikacije je drugačijih karakteristika: njen izlazak izvan okvira koji čini početni ton obrnute melodije proizvodi negativne intervale, dok prekoračenje granice u pravcu originalne melodije daje pozitivne melodijske pokrete.⁷⁶³

Primer 186



Kada u izvedenom spoju nema promene mesta glasova, određenje pozitivnih i negativnih intervala za originalnu melodiju isto je kao u prethodnom slučaju, dok je za drugi glas (onaj koji nema preobražaj) to drugačije: ukoliko je postavljen ispod originalne melodije – njegovi melodijski pokreti biće pozitivni; kada se nalazi iznad nje – intervali su negativni.⁷⁶⁴

U narednom primeru pokazana je jedna od mogućih kontrapunktskih situacija; brojevi kod deonice *a* pokazuju intervale u odnosu na početni ton originalne melodije, brojevi *b* intervale u odnosu na početni ton *a* ~, dok brojčane oznake *a* ~ donose sumu dve navedene intervalske veličine, koja, zapravo, predstavlja izvedeni harmonski interval (*a* + *b*):⁷⁶⁵

⁷⁶¹ Cf. Ibid., 50.

⁷⁶² Cf. Idem.

⁷⁶³ Cf. Ibid., 51.

⁷⁶⁴ Cf. Ibid., 52.

⁷⁶⁵ Cf. Ibid., 51.

Primer 187

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Primer 187'. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a treble clef staff (labeled 'a'), a middle treble clef staff (labeled 'b'), and a bass clef staff (labeled 'a'). The second system also has three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. Fret numbers are written above and below the notes. The first system's fret numbers are: 0 9 8 9 6 5 4 3 5 4 5 4 5 3 2 1 0 (top); 7 5 6 2 2 1 0 -1 -2 -2 -3 -2 -4 (middle); 0 2 3 4 3 2 5 7 7 6 5 4 (bottom). The second system's fret numbers are: 1 2 3 4 5 4 3 9 10 9 9 11 9 8 7 0 7 4 (top); -4 -3 -2 -1 0 7 8 10 8 7 6 -1 6 2 (middle); 5 5 4 3 2 3 2 1 1 2 (bottom).

Dakle, kod izrade prvobitnog dvoglasa, određuje se i početni ton buduće obrnute melodije (pomoću već definisanog centra obrtaja), te se, u odnosu na njega, mogu predvideti harmonski intervali izvedenog spoja. Ovde je, zapravo, uočena uslovljenost određenih parametara muzičkog toka. No, svakako bi kod komponovanja jednostavnije bilo koristiti metodu osnovne konstrukcije, dok navedena zavisnost intervalskih veličina pre može biti od pomoći kod analize.⁷⁶⁶ Potreba permanentnog izračunavanja budućeg harmonskog toka izvedenog kontrapunktskog spoja sputava komponovanje, usled čega teško da može imati praktičan značaj.

2.2.2. Imitacija

Vertikalni obrtaj, kao način preobražaja melodija, koristi se i kod horizontalno-pokretnog udvajanja jednog glasa. Ovi njegovi aspekti nisu temeljnije izučeni u muzičko-teorijskoj literaturi. Zato će dalje biti sagledani potpun i nepotpun obrtaj kod ponavljanja imitacionog dvoglasa, šire mogućnosti izlaganja originalne i izmenjene teme, manifestovanje vertikalnog obrtaja u troglasnoj kanonskoj imitaciji i dvoglasnom beskrajnom kanonu prve vrste. U svim navedenim situacijama, osim navedene forme udvajanja, neće biti manifestovanja pokretnog kontrapunkta, jer bi se tada obrazovao kombinovani složeni kontrapunkt, koji će biti razmotren u posebnom poglavlju ovog rada.

U kontekstu imitacione fature, vertikalno-obrtajni kontrapunkt se zasniva na principima definisanim kod slobodne, neimitacione polifonije. Tako, ponavljanje teme u kanonskoj imitaciji, ispoljeno u vidu potpunog vertikalnog obrtaja, ne donosi nove

⁷⁶⁶ Cf. Ibid., 53.

specifičnosti u odnosu na ranije navedene kontrapunktske situacije. U narednom primeru formula izvedenog spoja ima vid: $(I^\downarrow + II^\downarrow) C = e_I + f_I$. Sada se, zbog potpunog obrtaja, menja redosled nastupa glasova kod ponavljanja:⁷⁶⁷

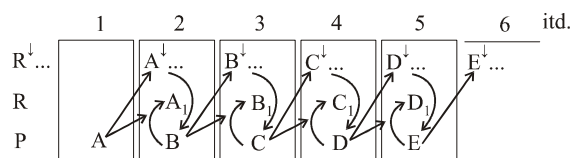
Primer 188

Orlando di Laso, *Hymnus Jesu nostra redemptio* (*Ipsa te cogat*, t. 16–21)

(-tes) nos tu - o vul - tu sa - ti - es, nos tu - o vul - tu sa - ti - es,
 nos tu - o vul - tu sa - ti - es, sa - ti - es, nos tu - o vul - tu sa - ti - es, nos

Za realizaciju nepotpunog vertikalnog obrtaja kanonskog dvoglasa, biće neophodna postavka osnovne konstrukcije. Izrada se vrši tehnikom stubaca; shema pokazuje jedan od načina njenog oblikovanja:

Shema 98



Osnovna konstrukcija sadrži propostu (P), rispostu (R) i vertikalni obrtaj kao prvidni glas ($R^\downarrow...$). Fragment vodeće melodije (A) premešta se u imitacione glasove A_I i $A^\downarrow...$. Tokom sledeće etape komponovanja (stubac 2), piše se deo proposte (B) koji u odvojenim spojevima daje pravilan kontrapunkt sa melodijskim fragmentima A_I i $A^\downarrow...$; sledi premeštanje napisanog segmenta melodije u preostala dva glasa (B_I i $B^\downarrow...$). U trećem stupcu, nov deo melodije (C) istovremeno kontrapunktira realnoj i prividnoj risposti ($C + B_I$ i $C + A^\downarrow...$), te se dalji proces izrade nastavlja opisanim načinom. Iz oformljene osnovne konstrukcije nastaju prvobitni i izvedeni spojevi, sa sledećom kombinacijom glasova: $m = P + R$, $n = P + R^\downarrow...$

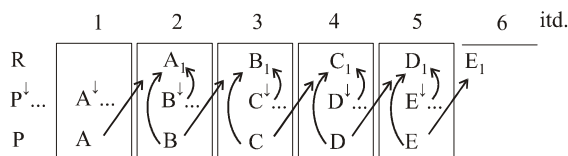
Kose strelice, koje se nalaze između stubaca, pokazuju prenošenje P u imitacione glasove, dok polukružne, unutar njih, povezuju delove imitacione melodije koji između sebe grade pravilan kontrapunkt. Ukoliko je P okvirni glas osnovne konstrukcije, muzički materijal izvedenog spoja zadržaće svoja prvobitna mesta, dok se u obrnutom slučaju to neće dogoditi.

Isti pristup komponovanju koristi se i kada je potrebno da P kod potonjeg ponavljanja donese temu u obrtaju, dok bi R , u odnosu na prvobitni spoj, ostala nepromenjena. U narednoj

⁷⁶⁷ Oznaka za horizontalno-pokretno udvajanje (dh) ovde neće biti korišćena; fokus je postavljen na imitacione deonice. Njeno uvođenje bi samo komplikovalo vizuelnu percepciju formula, pri čemu u primerima neće biti horizontalno-pokretnog kontrapunkta. Pored toga, način obeležavanja glasova isti je kao u neimitacionoj polifoniji (I , II). Time se sada ne pokazuje različiti muzički materijal, već samo pozicija istog melodijskog sadržaja u zvučnom prostoru. Kao prvi glas se tretira onaj koji je u prvobitnom kontrapunktskom spoju bio viši.

shemi prikazan je jedan on načina formiranja osnovne konstrukcije za takvu kontrapunktsku situaciju. Uz P se sada pojavljuje njen vertikalni odraz u simultanom zvučanju ($P^\downarrow...$), dok je R u trećem glasu (bez obrtaja). Svaki nov deo P trebalo bi da bude tako podešen, da u odvojenom spoju, kod prenošenja u $P^\downarrow...$, proizvede ispravan kontrapunkt prema R :

Shema 99



Prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi biće oformljeni na osnovu sledećih kombinacija glasova: $m = P + R$, $n = P^\downarrow... + R$.⁷⁶⁸ U narednom primeru izmene ima samo donji glas izvedenog spoja, po formuli $(I + II^\downarrow) C = g$:

Primer 189a

Orlando di Laso, *Missa Benedicam Dominum* (Gloria, t. 46–47)

Primer 189b

Orlando di Laso, *Missa Benedicam Dominum* (Gloria, t. 48–49)

⁷⁶⁸ Ovde bi mogla naći primenu metoda komponovanja nepotpunog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta Bogatirjeva, zasnovana na izračunavanju intervala izvedenog spoja, uz prethodno određenje C .

Osnovna konstrukcija bila bi oformljena tako da **P** bude u spoljašnjem glasu:

Primer 190

Osnovna konstrukcija

Ako se kombinuju dva navedena načina realizacije vertikalnog obrtaja teme u imitaciji, te se u osnovnoj konstrukciji istovremeno izlože obrnute varijante **P** i **R**, ostvaruju se šire mogućnosti kombinovanja. Naredni primer sadrži niz različitih izlaganja nepotpunog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta:

Primer 191

Orlando di Laso, *Motet (sine textu, t. 14–20)*

Prvobitni kontrapunktski spoj uočava se tek u drugom imitacionom nastupu, dok je na početku izložen izvedeni spoj (**P[↓]** + **R**). Treće izlaganje imitacije ima drugačiju kombinaciju dva oblika teme (**P** + **R[↓]**, drugi izvedeni spoj), dok je na kraju ponovljen prvi izvedeni spoj (**P[↓]** + **R**), uz približavanje deonica (kao što je već istaknuto, ovakve situacije posmatraju se kao posledica delovanja vertikalno-pokretnog kontrapunkta, u datom slučaju $Jv = -7$). Kako bi se postigla ovakva raznovrsnost kombinovanja, u osnovnu konstrukciju trebalo bi uvesti **P[↓]...** i **R[↓]...** To je kanonska imitacija u „vertikalnom odrazu“, što je pokazano u sledećem primeru:

Primer 192

Osnovna konstrukcija

Dvoglasni spojevi donose sledeće kombinacije glasova: $n_1 = P^\downarrow \dots + R$ (transponovan za tercu naniže), $m = P + R$, $n_2 = P + R^\downarrow \dots$ (transponovan za tercu naviše), $n_3 = P^\downarrow \dots + R$ (promenjen centar obrtaja, tj. $Jv = -7$). Formule izvedenog spoja imaju sledeći vid: $n_1: (I^\downarrow + II) C = f_2 + g_2$ (izvan konteksta osnovne konstrukcije, gledajući samo poziciju tonova u partituri $C = e_2 + f_2$), $n_2: (I + II^\downarrow) C = d_1 + e_1$ ($e_1 + f_1$ u partituri), $n_3: (I^\downarrow + II) C = d_2 + e_2$. U poslednjem slučaju, pošto je vertikalni pokret izvršen za -7 , uz prekoračenje graničnog intervala maksimalnog udaljavanja glasova u prvobitnom spoju, događa se pravo premeštanje. Pri tom, samo su složeni intervali pretvoreni u proste.

Mogu se još manifestovati imitacioni dvoglasni sa istom temom, koja se izlaže u originalnom obliku i inverziji, ali sa kasnijom promenom redosleda njihovog nastupa. Naime, kod prvog izlaganja izvorni oblik može biti u P , dok će R imati vertikalni obrtaj, da bi kod ponavljanja ove relacije bile izmenjene (prvo nastupa tema u obrtaju, potom njen originalni vid). To ne stvara poteškoće kod komponovanja. Naime, svaka dvoglasna imitacija u inverziji ima ovakav potencijal; s obzirom na zastupljenost modifikacija već kod prvog imitacionog izlaganja, u harmonskom kontekstu se ne događaju kvalitativne izmene ni kada se promeni redosled pojavljivanja dva različita vida iste teme.

U troglasnoj kanonskoj imitaciji, gde jedan od glasova ima inverziju, ili obe RR imaju takav tretman, pojaviće se vertikalno-obrtajni kontrapunkt simultanog vida (različiti kontrapunktski spojevi biće preklapljeni). Pošto će zbog intervala imitacije i/ili odabrane reperkusije glasova, u takvim situacijama često postojati vertikalno, horizontalno ili dvostruko premeštanje teme, obrazovaće se, zapravo, kombinovani složeni kontrapunkt. Ređe se u kompozitorskoj praksi pojavljuju primeri koji sadrže samo vertikalni obrtaj (podrazumevaju monointervalnu pravolinijsku imitaciju).

Kada je samo prva R izložena u obrtaju, neće biti posebnih specifičnosti kod komponovanja. Međutim, ukoliko druga R ili obe RR imaju takvu modifikaciju, potrebno je oformiti osnovnu konstrukciju sa prividnim glasom ($R\dots$). U prvom slučaju on će se pojaviti u inverziji ($R^\downarrow \dots$), jedan kanonski deo nakon nastupa P . U drugom slučaju, na ovoj vremenskoj distanci biće izložena $R\dots$ u osnovnom obliku. Svaki deo P će obrazovati pravilan kontrapunkt prema realnim glasovima, ali će u odvojenom spoju kontrapunktirati i prema $R\dots$ (u drugom slučaju po pravilima potpunog obrtajnog kontrapunkta). Time će biti omogućeno validno zvučanje RR koje donose kanonske delove u inverziji. Ovakva imitacija biće temeljnija razmotrena u poglavlju o kombinovanom kontrapunktu.

Vertikalno-obrtajni kontrapunkt može biti ispoljen i u beskrajnom kanonu. Dalje će biti razmotrena samo njegova prva vrsta (ostale varijante dovele bi do obrazovanja kombinovanog složenog kontrapunkta).

Kod ovakvog horizontalno-pokretnog udvajanja, postoje dva načina manifestovanja vertikalnog obrtaja: **R** će donositi prethodno izložen muzički materijal u inverziji (shema 100a), ili će **R** ponavljati muzički sadržaj **P**, koja će naizmenično biti izlagana u originalnom i inverznom obliku (shema 100b):

Shema 100a

$$\begin{array}{cccc} P & A & \parallel & B & A & \parallel \\ R^\downarrow & & \parallel & A_1^\downarrow & B_1^\downarrow & \parallel \end{array}$$

Shema 100b

$$\begin{array}{ccccccc} P & A & \parallel & B & A^\downarrow & B^\downarrow & A & \parallel \\ R & & \parallel & A_1 & B_1 & A_1^\downarrow & B_1^\downarrow & \parallel \end{array}$$

Način izrade prvog vida beskrajnog kanona sa vertikalnim obrtajem, zasniva se na komponovanju dela **B** prema već pozicioniranom delu A_I^\downarrow , po pravilima vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, čime će biti obezbeđeno validno zvučanje naredne kombinacije glasova ($A + B_I^\downarrow$). Kod ponavljanja kanonskih delova nema izmena harmonskih intervala. Naredni primer ima formulu ($I^\downarrow + II^\downarrow$) $C = h$:

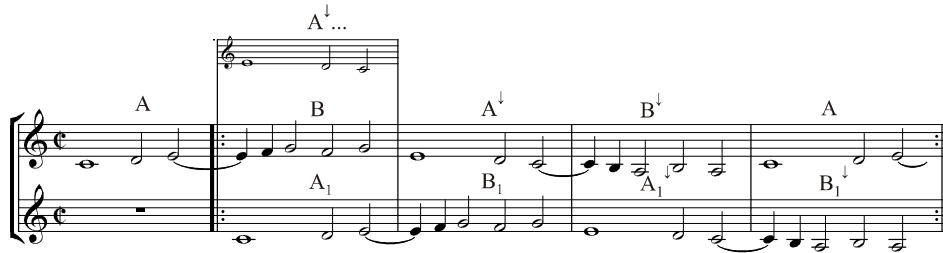
Primer 193

Prvi vid beskrajnog kanona sa vertikalnim obrtajem

Kod drugog vida beskrajnog kanona sa vertikalnim obrtajem, deo **B** se, u skladu sa pravilima vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, komponuje prema već postavljenom odeljku A_I . Međutim, on bi trebalo istovremeno da obrazuje i pravilan kontrapunkt prema A^\downarrow (jer će se kasnije pojaviti i spoj $B + A^\downarrow$). Zato se uvodi prividni glas $A^\downarrow...$ (tzv. „projekciona metoda“). Potrebno je da kanonski deo **B**, u odvojenim spojevima, obrazuje pravilan dvoglas prema A_I i $A^\downarrow...$ Ovde je prvi dvoglasni nastup prvobitni spoj ($B + A_I$), dok su sve ostale kombinacije izvedeni spojevi. Pojavljuju se nepotpun i potpun vid vertikalno-obrtajnog kontrapunkta. Naredni primer pokazuje način komponovanja ovakvog kanona. Zbog neophodnosti izbora prime, kao imitacionog intervala, dolaziće do čestog ukrštanja glasova:

Primer 194

Drugi vid beskrajnog kanona sa vertikalnim obrtajem



Vertikalni obrtaj može imati široku primenu – posebno kod imitacije, što se ispoljava u delima mnogih renesansnih kompozitora. Zato su definisanje načina njegovog poimanja i modaliteta komponovanja veoma bitni; time se otvaraju novi prostori analitičkog i praktičnog pristupa kontrapunktu.

2.3. Horizontalno-obrtajni i dvostruko-obrtajni kontrapunkt

U daljem tekstu biće istražene specifičnosti horizontalnog i dvostrukog obrtaja u kontrapunktu. Izvršiće se redefinisane pojedinih primera takvog kontrapunktskog rada, posebno udvajanja pomoću „odraza“. Biće izvedena pravila komponovanja, sagledane kontrapunktske situacije koje još uvek nisu istražene ili primenjene u kompozitorskoj praksi. Prvo će biti izložene opšte karakteristike retrogradacije i retrogradne inverzije u kontekstu složenog kontrapunkta, uz prikaz njihovih dosadašnjih teorijskih tumačenja i sagledavanje njihove veze sa palindromom u poeziji i prozi.

Horizontalno-obrtajni kontrapunkt sadrži izmene prostorno-vremenskih koordinata ponovljenog muzičkog materijala, ispoljene usled obrtaja oko vertikalne ose. Time nastaje retrogradno kretanje. U narednoj shemi pokazana je ova karakteristika; melodije prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja predstavljene su slovima:

Shema 101

A	A
B	B

Kod dvostruko-obrtajnog kontrapunkta, pored horizontalnog, događa se još i vertikalni obrtaj melodija, odnosno retrogradna inverzija, što pokazuje sledeća shema:

Shema 102

A	B
B	V

Muzička teorija se nije temeljno bavila problematikom horizontalno-obrtajnog i dvostruko-obrtajnog kontrapunkta. Najveći naučni doprinos u ovoj oblasti dala je Rešetnjak, istraživanjem pojedinih aspekata retrogradacije i retrogradne inverzije, od ranih primera njihove primene pa sve do muzike XX veka.⁷⁶⁹ U novije vreme, u ruskoj muzičko-teorijskoj literaturi nalaze se izlaganja osnovnih pravila komponovanja horizontalno-obrtajnog i dvostruko-obrtajnog kontrapunkta.⁷⁷⁰ Ponekad se skraćeno, više informativno, navode vrste obrtaja sa njihovim osnovnim karakteristikama.⁷⁷¹ Uključujući i jedan članak na srpskom jeziku,⁷⁷² može se izvesti zaključak da je mali broj objavljenih radova, koji se, u kontekstu kontrapunktskog učenja, bave ovom problematikom.

Retrogradacija se tumači kao „poseban tip preobražaja melodije, polifone teme ili celovite muzičke konstrukcije, koji se sastoji od izvođenja te melodije (konstrukcije) od kraja prema početku.“⁷⁷³ U kontekstu kontrapunkta, često se ističe jedan pojavni oblik retrogradacije – tzv. račji kanon, dok se ostale kontrapunktske mogućnosti, povezane sa takvom formom izlaganja muzičkog materijala, gotovo ne spominju. Može se uočiti da je ovakav način kompozitorskog rada malo istražen, bez obzira na činjenicu da se već vekovima koristi u muzičkoj praksi: „Retrogradni ili palindromni princip preobražaja muzičkog teksta pripada najmanje izučenoj oblasti kompozitorske tehnike. Ostale vrste složenog kontrapunkta – vertikalno-pokretni, horizontalno-pokretni i obrtajni 'ogledalski' – razrađene su dovoljno fundamentalno, dok teorija retrogradnog kontrapunkta do danas praktično ne postoji, iako istorija njegovog razvoja broji više od sedam vekova.“⁷⁷⁴

Ideja obrtanog kretanja – od kraja prema početku – postoji u poeziji i prozi kod tzv. palindroma (grč. *palindromos* – koji se vraća, povratan). To je reč ili rečenica, čiji se smisao ne menja čitanjem u suprotnom smeru: od kraja glasi isto kao kada se čita s početka (npr. *ratar, oko, Udovica baci vodu* itd.).⁷⁷⁵ Po analogiji sa opisanim pojavama, odrednica „palindrom“ u muzici može se primeniti za retrogradaciju, ukoliko joj prethodi original.⁷⁷⁶

⁷⁶⁹ Cf. Лидия Решетняк, op. cit.

⁷⁷⁰ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 285–291.

⁷⁷¹ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 116–123.

⁷⁷² Cf. Zoran Vožanić, *Osobnosti obrtajnog...*, op. cit.

⁷⁷³ Виктор Фраенов, Ракоходное движение, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия, 4*, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 528.

⁷⁷⁴ Лидия Решетняк, op. cit.

⁷⁷⁵ Cf. Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd, 2007, 505.

⁷⁷⁶ Cf. Brian Newbould, *Palindrome*, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 19*, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 2–3.

Tako je moguće koncipirati samo jedan glas; ukoliko kompozicija u celini sadrži navedeno ponavljanje, to se ponekad imenuje kao „magistralni palindrom“.⁷⁷⁷

Kod palindroma u kontrapunktu, potrebno je da se dogodi neposredno retrogradno ponavljanje muzičkog materijala (drugim rečima, neophodna je „vezana“ pojava prvobitnog i izvedenog spoja). U protivnom, kada se ovakva izmena realizuje kasnije – to se tretira kao izvedeni spoj horizontalno-obrtajnog kontrapunkta.

Jedan od najpoznatijih palindroma, napisan na latinskom jeziku, nastao je oko IV veka (tzv. „magični kvadrat“):⁷⁷⁸

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Njegov slobodniji prevod glasi: „Sejač Arepo s mukom drži kola“.⁷⁷⁹ Može se čitati horizontalno (s leva na desno odozgo, s desna na levo odozdo) i vertikalno (s leve strane odozgo na dole, s desne strane odozdo na gore), donoseći isti smisao. Njemu je pripisivana magijska moć, postavljan je na zidove drevnih hramova, na fasade hrišćanskih crkvi itd.⁷⁸⁰ Primeri njegovog korišćenja mogu se pronaći i na našim prostorima.⁷⁸¹

Prvi palindromi pojavili su se na posudama, vazama i drugim predmetima sferične forme; tako je natpis mogao biti pročitao okretanjem predmeta u bilo koju stranu.⁷⁸² Tokom XII–XIII veka, o palindromima se već piše u udžbenicima poetike i traktatima o stvaranju stihova.⁷⁸³ Često se pojavljuju šaljive izreke: npr. na engleskom jeziku *Madam, I'm Adam* (*Gospođo, ja sam Adam*); *Able was I ere I saw Elba* (*Moćan sam bio prije no što videh Elbu*);⁷⁸⁴ mnogo je takvih fraza i na srpskom jeziku. Brjusov i Hljebnjikov su pesme i poeme gradili u takvom obliku.

⁷⁷⁷ Cf. Gilles Dulong, *Canons, palindromes musicaux et textes poétiques dans les chansons de l'Ars nova*, In Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn (Ed.), *Canons and Canonic Techniques 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History, Vol. 1*, Peeters, Leuven and Dudley, 2007, 70.

⁷⁷⁸ Cf. Šire o istorijatu ovog drevnog palindroma videti u: Duncan Fishwick, *An Early Christian Cryptogram?*, *Report*, 26, CCHA (Canadian Catholic Historical Association), Toronto, 1959, 29–41.

⁷⁷⁹ Cf. Tanja Popović, op. cit., 505.

⁷⁸⁰ Cf. John M. McBryde, *The Sator-Acrostic*, *Modern Language Notes*, Vol. 22, No. 8, 1907, 245–249.

⁷⁸¹ Milovan Gavazzi, *Sator-formula u južnih Slavena*, u Josip Matasović (ured.), *Narodna Starina* 2, sv. 4, Zagreb, 1923, 39–46.

⁷⁸² Валентин Хромов, Бегущий назад, *Наука и жизнь*, № 7, 1966, 75.

⁷⁸³ Cf. Лидия Решетняк, op. cit.

⁷⁸⁴ Cf. Tanja Popović, op. cit., 506.

Prvi palindrom u višeglasnoj muzici nastao je u XIV veku. Sačinjen je kao svojevrsna kombinacija račjeg kontrapunkta i kanona. Naime, gornji glasovi obrazuju kanon, odnosno od sredine kompozicije dolazi do razmene njihovog muzičkog materijala u primi (štimitauš), ponavljajući se od kraja prema početku; od istog mesta bas takođe ima ponavljanje uz obrnuto kretanje (on je na prvobitnoj faktornoj poziciji). U narednom primeru izloženi su centralni taktovi ove kompozicije:

Primer 195

Gijom de Mašo, *Moj kraj je moj početak* (rondo, t. 16–25)

Tenor

Cantus

Contratenor

ce - ment
e - ment.
le - ment

2. 8. Et mon com - me - ce - ment ma
6. Se re - tro - grade et ein - si

Ideja retrogradnog kretanja u muzici složena je i slojevita; pored simetrije i sličnosti sa određenim pojavama u poeziji i prozi, tu se uočavaju i druge specifičnosti. Zato se retrogradacija sagledava i u širem kontekstu: „Ona u sebi sadrži osobine filozofije apsurdna i elemente paradoksalne logike, težnju ka matematičkim apstrakcijama, 'magiju' brojeva i estetiku igre u širokom i uskom značenju ovog pojma.“⁷⁸⁵ Ispravnost ovakvog poimanja potvrđuju i istraživanja drugih muzikologa; npr. osnovna ideja u Mašoovom rondo tumači se kroz spoj srednjovekovnih ikonografija palindroma, lavirinta i kruga.⁷⁸⁶

U muzici se ove ideje na različite načine manifestuju. Apstrahujući upravo navedene aspekte, dalje će u fokusu razmatranja biti kompoziciono-tehnički elementi realizacije horizontalnog obrtaja u kontekstu složenog kontrapunkta.

⁷⁸⁵ Лидия Решетняк, op. cit.

⁷⁸⁶ Cf. Michael Eisenberg, *The Mirror of the Text: Reflections on Ma fin est mon commencement*, In Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn (Ed.), *Canons and Canonic Techniques 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History*, Vol. 1, Peeters, Leuven and Dudley, 2007, 83–110.

2.3.1. Horizontalni obrtaj u slobodnoj polifoniji

Horizontalno-obrtajni kontrapunkt u neimitacionom dvoglasu je vanredno retka pojava u muzičkoj praksi strogog stila. On će poslužiti kao osnova istraživanja opštih karakteristika retrogradacije u kontrapunktu; dobijeni rezultati će, potom, biti primenjeni kod tumačenja ovakvog preobražaja u kontekstu imitacije. U ovom segmentu rada nakon postavke formula izvedenog spoja, biće realizovano određenje osobenih pravila komponovanja horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, kao i razmatranje metoda praktične realizacije njegovog potpunog i nepotpunog vida.

Kod retrogradacije se menjaju prostorno-vremenski parametri muzičkog toka. Zato se manifestuje drugačiji zvučni rezultat, usled izmene poretka tonova, kao i zbog različitog ritma melodije, odnosno obrtanja njene vektorske usmerenosti.

Dalje će biti ustanovljene formule, koje će pokazati osnovne kontrapunktske specifičnosti nastale kod retrogradacije ponovljenog muzičkog materijala. Deonice horizontalno-obrtajnog kontrapunkta biće označene rimskim brojevima *I* i *II*. Njihovim spajanjem znakom + (plus) obrazovaće se formula prvobitnog spoja (*I* + *II*). Nastale izmene izvedene kontrapunktske kombinacije pokazuju se simbolom horizontalnog obrtaja: ←, postavljenim s desne strane oznake onog glasa koji ima preobražaj. U skladu s tim, na osnovu zapisa: $I^{\leftarrow} + II^{\leftarrow}$ može se zaključiti da je u izvedenom spoju primenjen potpun horizontalni obrtaj, dok npr. izraz: $I + II^{\leftarrow}$ pokazuje nepotpunu modifikaciju deonica. Na taj način je dobijena formula izvedenog spoja. Ukoliko bi trebalo pokazati centar horizontalnog obrtaja, formula se postavlja u zagradu, te se, iza nje, oznaka centra (*C*) spaja znakom jednakosti sa njegovom brojčanom predstavom. Tako, npr. iz izraza: $(I^{\leftarrow} + II^{\leftarrow}) C = 5^{3/4}$ može se zaključiti da je upotrebljen potpun horizontalni obrtaj, sa centrom refleksije između nota čije se ponavljanje događa u petom taktu, na mestu njegove treće četvrtine. I ovde oznake *m* i *n* mogu biti korišćene za označavanje prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja.

Retrogradacija se povezuje sa predstavom obratnog kretanja u filmu, ili rušenjem značenja teksta ukoliko se čita u suprotnom smeru, uz pojavu komičnih, nepoželjnih efekata. U muzici to lako dovodi do narušavanja muzičkog smisla.⁷⁸⁷ Zato se kretanje od kraja prema početku ne ostvaruje po automatizmu, već bi tokom komponovanja unapred trebalo predvideti zvučni rezultat koji nastaje kod retrogradnog izlaganja. Dalje će biti izložena pravila komponovanja, u skladu sa muzičkim normama kontrapunkta strogog stila, koja će omogućiti praktičnu realizaciju horizontalno-obrtajnog kontrapunkta.

⁷⁸⁷ Cf. Davorin Kempf, What Is Symmetry ..., op. cit., 159.

Kod potpunog horizontalnog odraza, melodijski i harmonski intervali ostaju nepromenljivi. Vertikalne koordinate su iste kao i kod prvobitnog izlaganja, te nema razmene muzičkog materijala između glasova. No, s obzirom na to da su u izvedenoj varijanti obratno raspoređene sve horizontalno postavljene „tačke“ melodijske linije, odnosno njeno izlaganje se vrši u obrnutom smeru – od kraja prema početku – dolazi do izmena redosleda intervala. To uslovljava i određena ograničenja tokom komponovanja.

Korišćenje nesavršenih konsonanci je slobodno i, samim tim, preovlađujuće. S druge strane, savršene konsonance se oprezno primenjuju na nenaglašenim delovima takta, jer su kod ponavljanja sa horizontalnim obrtajem, takva mesta metrički naglašena (opasnost nastanka akcentnih kvinti ili oktava). Svaki istosmerni izlazak iz ovih sazvučja proizvodi isti takav ulazak u njih u izvedenom spoju (skrivena kvinte i oktave).

Disonance se retko upotrebljavaju. U potpunosti su isključene zadržice, jer su, u kontekstu strogog stila, kod obrtaja narušene relacije između elemenata koji uslovljavaju njihovu primenu (prvo bi se pojavilo razrešenje, zatim disonanca i na kraju priprema). Prolaznice i skretnice kod ponavljanja u obrtaju biće na naglašenom ili relativno naglašenom delu takta. Njihova upotreba je zato nepoželjna. Izuzetak čini tzv. disonantna minima, pod uslovom da se koristi u trodelnom taktu. Pored toga, prolaznica na drugoj, nenaglašenoj četvrtini (ima se vidu da je osnovna metrička jedinica polovina), uvedena postupnim uzlaznim pokretom i okružena konsonancama, u izvedenom spoju proizvodi pravilnu tešku prolaznicu. Upotreba osmina nije dobra, zbog kasnije metričke promene mesta njihove pojave. Isto ograničenje važi za kambijatu i napuštenu skretnicu. Kod nepotpunog horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, navedeni uslovi relevantni su samo za glas koji sadrži izmene.

Posebnu pažnju trebalo bi posvetiti izgledu melodijske linije. Silazni skok u nenaglašen ton, u obrtaju dovodi do melodijskog naglaska na arzi. Mogu se sinkopirati dve note istih vrednosti, jer kod prvobitnog sinkopiranja duže note sa kraćom, kod ponavljanja u retrogradaciji nastaje loše sinkopiranje kraće note sa dužom. S tim u vezi, isključena je primena punktirane note. Dve četvrtine, od kojih je prva na relativno naglašenom delu takta, okružene dužim tonovima, u izvedenoj varijanti donose nepoželjnu pojavu tzv. „hromog ritma“.

Bez obzira na simetriju, retrogradacija proizvodi nov zvučni rezultat. Dakle, lako se stvara kontrast između različitih kontrapunktskih spojeva. Takav efekat nije poželjan, naročito kod njihovog neposrednog izlaganja. Kako bi se očuvala srodnost izvedene kontrapunktske varijante sa prethodnim muzičkim tokom, može se primeniti duže izlaganje istih notnih vrednosti, ili se npr. češće uvode sinkope. Sličan rezultat se postiže i korišćenjem tzv.

neobrtajnog ritma – uvođenjem ritmičkih figura čija druga polovina daje retrogradnu varijantu prve.⁷⁸⁸

Izrada potpunog horizontalno-obrtajnog kontrapunkta može se realizovati tako što bi prvo bila određena celokupna dužina kontrapunktskog stava. Nakon toga, svaki izrađen deo, komponovan prema navedenim pravilima, retrogradno bi trebalo pozicionirati od kraja izvedenog spoja prema centralnom odeljku. Komponovanje se može izvesti i u skladu sa prirodom retrogradacije – od kraja prema početku, odnosno od poslednjeg tona prema početnom. Ovakvim načinom komponovanja, postiže se kontrola zvučnog rezultata, ostvaruje se mogućnost stalnog upoređivanja zvučanja originalne i obrnute dvoglasne varijante.

U narednom primeru muzički palindrom je obrazovan u dva najniža fakturna glasa. Zbog dužine, dati su samo fragmenti prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja. Upotrebene su duže note (verovatno zbog opasnosti pojave zvučnog kontrasta različitih spojeva), uz izostavljanje disonanci:

Primer 196a

Žosken de Pre, *Missa L'homme armé sexti toni* (*Agnus dei III*, t. 94–104, deonice tenora i basa)

Primer 196b

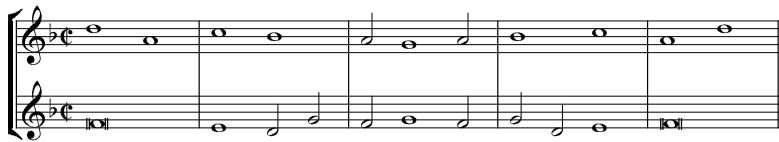
Žosken de Pre, *Missa L'homme armé sexti toni* (*Agnus dei III*, t. 122–132, deonice tenora i basa)

Ovaj muzički palindrom se može predstaviti sledećom formulom: $(I^{\leftarrow} + II^{\leftarrow}) C = 39^{1/2}$. Oznaka C je u kontekstu celokupnog trajanja stava, čija ukupna dužina iznosi 76 taktova. Sledeći primer je pregledniji: $(I^{\leftarrow} + II^{\leftarrow}) C = 3^{3/2}$. Ponavljanje tona je latentno ispoljeno na mestu treće polovine trećeg takta; može se zapaziti da je i ovde sasvim isključena upotreba disonanci:⁷⁸⁹

⁷⁸⁸ Drugim rečima, nastaje svojevrsni ritmički palindrom.

⁷⁸⁹ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 122.

Primer 197



Praktična realizacija nepotpunog dvoglasnog horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, ostvaruje se pomoću metode osnovne konstrukcije. U jednom paru glasova piše se prividni račji kanon na primi sa nultom vremenskom distancom (P i $R^{\leftarrow}...$, prividni glas ponavlja osnovni od kraja prema početku; podrazumeva se primena ranije izloženih pravila komponovanja). Potom se dopisuje kontrapunktski glas (Cp), koji bi trebalo da proizvede pravilno zvučanje u odvojenom spoju prema preostala dva glasa. Ukoliko je to srednji glas, menjaju se mesta muzičkog materijala u izvedenom spoju. U slučaju kada P i $R^{\leftarrow}...$ nisu na istoj visini, obrazovaće se kombinovani vid složenog kontrapunkta, koji nije u fokusu razmatranja ovog poglavlja. Dakle, podrazumeva se pozicioniranje $R^{\leftarrow}...$ na istoj visini kao i P (eventualno za oktavu više ako je P iznad Cp , ili oktavu niže – kada je P ispod Cp). Naredni primer pokazuje osnovnu konstrukciju, oformljenu navedenim načinom:

Primer 198

Osnovna konstrukcija

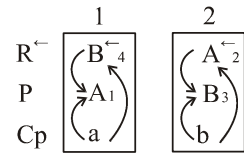
Prvobitni i izvedeni spojevi ostvaruju se na osnovu sledećih kombinacija konstituenata osnovne konstrukcije: $m = P + Cp$, $n = R^{\leftarrow}... + Cp$. Tako je dobijen sledeći primer, koji ima formulu izvedenog spoja ($I^{\leftarrow} + II$) $C = 5^{1/2}$:

Primer 199

Nepotpun horizontalno-obrtajni kontrapunkt

Postizanje pravilnog zvučanja između P i $R^{\leftarrow}...$, omogućava izlaganje i drugog izvedenog spoja – sa „horizontalnim odrazom“, odnosno simultanog zvučanja originalnog i retrogradnog vida melodije ($n_2 = P + R^{\leftarrow}...$). Pri tom, izrada osnovne konstrukcije se sada realizuje pomoću tehnike stubaca, sa deonicama koje su realne, što je navedeno u narednoj shemi:

Shema 103



Prema pravilima komponovanja horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, izrađuje se drugi deo *P* prema ranije komponovanom prvom odeljku, retrogradno postavljenom u R^- ; redosled izrade naveden je u shemi. Na kraju se dodaje preostali glas (*Cp*), kao pravilan kontrapunkt prema „kanonu“, odnosno originalnoj melodiji i njenom „horizontalnom odrazu“.⁷⁹⁰

U narednom primeru navedeni su samo središnji taktovi kompozicije. „Odras“ između okvirnih glasova „popunjen“ je slobodnim srednjim glasom; izvorno zamišljen kao polifoni troglas, on ima potencijal proizvođenja više izvedenih kontrapunktskih varijanti (korona, *signum congruentiae* /znak podudarnosti/ i njegova obrnuta predstava, pokazuju središnju kadencu i blizinu mesta na kojem će uslediti ponavljanje):⁷⁹¹

Primer 200

Anonimni autor, *Rondo* (t. 14–20)

Strogi uslovi primene horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, u značajnoj meri sputavaju proces komponovanja. Postoji i mogućnost pojave drugačijeg zvučnog rezultata kod potpunog obrtaja, što takođe otežava njegovu izradu. Izvedena pravila komponovanja će biti primenjena i za ostale kontrapunktske situacije, u kojima dolazi do retrogradacije muzičkog materijala. Već su aktuelizovana pojedina pitanja imitacije, gde se ovakva vrsta izmene češće pojavljuje. Upravo prema ovom aspektu kontrapunktskog rada, biće usmereno dalje istraživanje.

2.3.2. Horizontalni odraz

Horizontalno-obrtajno udvajanje – račji kanon, može imati istovremeni nastup *P* i R^- , kao i izlaganje R^- sa određenim vremenskim kašnjenjem. U kompozitorskoj praksi se može pronaći prvi vid račjeg kanona, dok se drugi vanredno retko pojavljuje. U daljem toku rada

⁷⁹⁰ Ako se on dopiše tako da obrazuje pravilan troglas, ostvaruje se mogućnost izlaganja osnovne konstrukcije, kao trećeg izvedenog spoja ($n_3 = P + R^- + Cp$).

⁷⁹¹ Cf. Virginia Newes, op. cit., 232.

biće istražena oba njegova vida, uz definisanje analitičkog pristupa takvim kontrapunktskim situacijama i načina njihovog komponovanja. Pažnja će biti posvećena i račjem beskrajnom kanonu, koji ne samo da je retko primenjivan u muzičkoj praksi strogog stila, već do sada nije ni teorijski definisan.

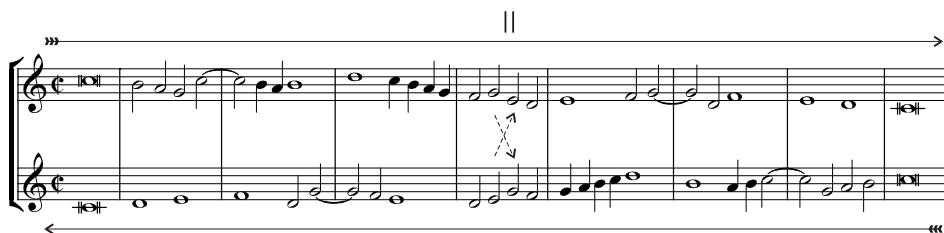
Prvi vid horizontalno-obrtajnog udvajanja već je aktuelizovan u ranije navedenoj osnovnoj konstrukciji. Izuzimajući neimitacioni, kontrapunktski glas (*Cp*), metoda izrade *P* i *R*[←] odgovara načinu komponovanja dvoglasnog retrogradnog kanona prvog vida. Kada je to samo fragment muzičkog toka, dobija se račja ili retrogradna kanonska imitacija. U oba slučaja ponavljanje kanonskih delova događa se na primi. U suprotnom došlo bi do pojave vertikalnog premeštanja glasova, odnosno kombinacije dve vrste složenog kontrapunkta, što nije predmet razmatranja ovog poglavlja. Shematski prikaz kontrapunktiranja kanonskih delova, ima sledeći vid:

Shema 104

P	A	B
<i>R</i> [←]	<i>B</i> [←]	<i>A</i> [←]

Uočava se da je donji glas retrogradna varijanta gornjeg i obrnuto. To dovodi do zaključka da se oba glasa prvog odeljka mogu simultano izraditi po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, kao prvobitni spoj. Ova metoda komponovanja se izlaže u mnogim udžbenicima kontrapunkta; izradom prve polovine dvoglasnog stava, njegova druga polovina se dobija samo prepisivanjem već postojećeg muzičkog materijala, od kraja prema početku u suprotnim glasovima.⁷⁹²

Primer 201



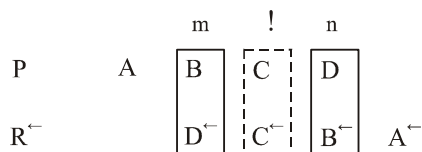
Dakle, prva polovina kanona je, zapravo, prvobitni kontrapunktski spoj, a druga – izvedeni. Razlika u odnosu na potpuni horizontalno-obrtajni kontrapunkt u kontrastnoj polifoniji je samo u zameni mesta muzičkog materijala glasova.⁷⁹³

⁷⁹² Cf. Vlastimir Peričić, *Vokalni...*, op. cit., 102–103.

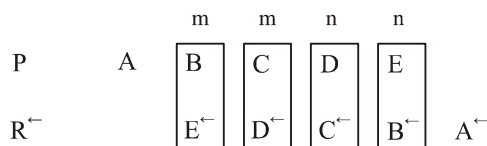
⁷⁹³ Račji kanon se ponekad povezuje sa tzv. Mebijusovom trakom (eng. *Möbius strip*) – jednostranom površi, sa jednom graničnom komponentom, neorijentabilnom (dobija se jednostavnim rotiranjem trake po dužini za pola kruga, te se krajevi spoje kako bi se napravio kolut; izučava se u okviru topologije, oblasti matematike). Cf. Елена Кузьмук, *Зеркало как универсальный логический принцип полифонического мышления*,

Kod vremenskog kašnjenja R^{\leftarrow} u odnosu na P , kontrapunktska situacija je drugačija u odnosu na njihov istovremeni nastup. Naime, navedena kanonska imitacija ima bitne specifičnosti, povezane sa brojem kanonskih delova; način kontrapunktiranja neće biti isti kod parnog i nepranog broja odeljaka, što se može uočiti u narednoj shemi:

Shema 105a



Shema 105b



Kod parnog broja kanonskih delova, na sredini kontrapunktskog stava je ispoljeno simultano zvučanje centralnog odeljka u osnovnom obliku i retrogradaciji, odnosno postoji „horizontalni odraz“ (deo C u shemi 105a). Pri tom, do njega će biti raspoređeni prvobitni spojevi, nakon njega – izvedeni.

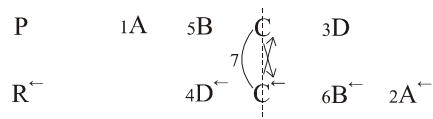
Komponovanje račje kanonske imitacije sa parnim brojem kanonskih odeljaka podrazumeva rešavanje dva problema: prvi se odnosi na istovremeno kontrapunktiranje raznih kanonskih odeljaka, od kojih će jedan biti horizontalno obrnut, dok je drugi problem povezan sa formiranjem centralnog dela, tj. njegovog „horizontalnog odraza“.

Ukoliko kanon ima četiri odeljka, piše se prvo deo A (po ranije navedenim pravilima) i premešta na kraj imitacione deonice u obrnutom vidu (A^{\leftarrow}); nakon toga pristupa se izradi poslednjeg dela P (D) i njegovom pozicioniranju na početak R^{\leftarrow} (D^{\leftarrow}). Prema D^{\leftarrow} piše se drugi deo P (B), po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, te se u retrogradnom vidu prenosi u imitacioni glas (B^{\leftarrow}). Centralni odeljak se dobija tako što se komponuje samo njegova prva polovina, kao dvoglas; potom se u primi razmenjuje materijal između deonica, od kraja prema početku, što proizvodi njegovu drugu polovinu. Ovaj način naizmenične izrade – od početka i kraja kanona, odgovara donekle i njegovim specifičnostima (retrogradacija), što je pokazano u narednoj shemi:

<http://glierinstitute.org/ukr/digests/029/3.pdf>, ac. 03. 07. 2011. at 11.45 PM Ovakva paralela, čini se, pre bi bila prigodna da se primeni za račji beskrajni kanon ili retrogradno-inverzni beskrajni kanon, o kojima će biti više reči tokom kasnijeg izlaganja.

Shema 106

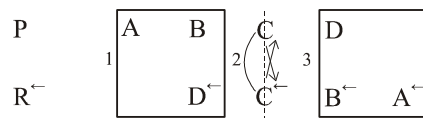
Prvi način izrade račje kanonske imitacije



Odeljci do centralnog „odraza“ mogu biti oformljeni i kao dvoglas, po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, nakon čega će biti komponovan središnji deo, po već navedenoj metodi, uz potonje prepisivanje prethodnih odeljaka sa obrnutim poretком tonova:

Shema 107

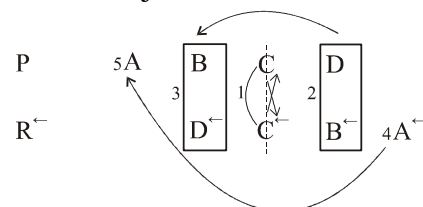
Drugi način izrade račje kanonske imitacije



Treća mogućnost komponovanja – početna postavka centralnog dela, zatim izrada kanona prema kraju (pravila horizontalno-obrtajnog kontrapunkta), prepisivanje tako dobijenog dvoglasa sa druge strane centralnog „odraza“, od kraja prema početku, završna izrada prvog odeljka – donosi neophodnost komponovanja prvog dela na samom kraju. Kod ove vrste kontrapunkta, obrnutost događanja je njegova glavna karakteristika, koja u ovom slučaju obuhvata sam kompozitorski proces, utičući na redosled izrade kanonskih odeljaka:

Shema 108

Treći način izrade račje kanonske imitacije



Ovakav pojavni oblik račje kanonske imitacije, retko se može pronaći u muzičkoj praksi. Naredni primer ima formulu $(I^- + II^-) C = 3^{3/2}$. Centar horizontalnog obrtaja kod račjeg kanona predstavlja momenat ponavljanja; on se gleda s leva na desno i uvek prelazi u susjedni glas:

Primer 202

Račja kanonska imitacija



Kada je neparan broj delova (shema 105b), neće biti izlaganja centralnog odeljka u horizontalnom odrazu. Metoda izrade je identična prvom vidu račje kanonske imitacije. Iz tog razloga, ne postoji potreba razmatranja takvih kontrapunktskih situacija.

U narednom primeru, dva navedena vida račjeg kanona, jedan sa nultom vremenskom distancom nastupa R^{\leftarrow} , drugi sa njenim „kašnjenjem“, nalaze se u sklopu višeglasne kontrapunktske fakture:

Primer 203a

Hajnrh Izak (Heinrich Isaac), *Choralis Constantinus* (X, *Et agni vellere*)

Discantus
Et a - gni vel - le - re quem tu - o di - gi - to

Altus
Et a gni vel - le - re quem tu - o di - gi - to
in descantu cancrisat

Tenor
Et a gni vel - le - re quem tu - o di - gi - to

Bassus
Et a - gni vel - le - re quem tu - o di - gi - to

Primer 203b

Hajnrh Izak, *Choralis Constantinus* (XX, *Alleluia*)

Discantus
Al - le - lu - ia
in tenore cancrisat

Altus
Al - le - lu - ia

Tenor
Al - le - lu - ia

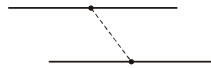
Bassus
Al - le - lu - ia

Osim navedenih kontrapunktskih situacija, vodeća deonica kanonske imitacije (P) može biti i palindrom. Pri tom, kada R ponavlja njen melodijski sadžaj na određenoj vremenskoj distanci, aktuelizuje se tumačenje centra obrtaja. On sada neće biti postavljen na istom mestu u oba glasa. Naime, zbog „kašnjenja“ druge deonice, osa obrtaja više nije vertikalno postavljena, poput ranijih primera (shema 109a), već je dijagonalna. Strana njenog pomeranja zavisice od reperkusije glasova (shema 109b, shema 109c):

Shema 109a



Shema 109b



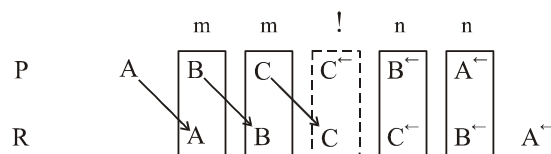
Shema 109c



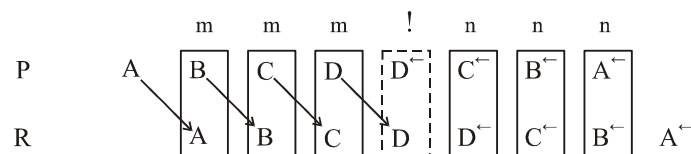
Ovde će svaki glas imati svoj centar obrtaja. Ukoliko se brojčani pokazatelj C nižeg glasa oduzme od pokazatelja C višeg, dobiće se vremenski interval imitacije. To se može izračunati na osnovu formule: $II^C - I^C = h$. Rimski brojevi predstavljaju glasove, dok slovo h označava horizontalni interval njihovog rastojanja. Tako, npr. ako je prvi centar na drugoj polovini četvrtog takta, a drugi na drugoj polovini petog takta, uz početni nastup više deonice, prema navedenom načinu izračunavanja proizlazi: $5^{2/2} - 4^{2/2} = 1$. S druge strane, ako prvo nastupa donji glas, onda se dobija sledeći rezultat: $4^{2/2} - 5^{2/2} = -1$. Drugim rečima, kod prvog nastupa višeg glasa, horizontalni interval imitacije je pozitivna veličina, dok je kod obrnute reperkusije to negativan broj, onako, kako je, uostalom, distancu glasova Tanjejev definisao u horizontalno-pokretnom kontrapunktu.

Obeležavanje ovakvih situacija vrši se tako što se iza formule izvedenog spoja piše mesto prvog centra obrtaja (bez obzira da li je ono u višem ili nižem glasu), te se nakon zarezaja daje pozitivan ili negativan horizontalni interval imitacije; npr. izraz: $(I^{\leftarrow} + II^{\leftarrow}) C = 3^{2/2}$, $h = -1$ pokazuje mesto prvog centra, uz interval imitacije od jednog takta, što kao negativna veličina označava i početni nastup donjeg glasa. Ovde paran ili neparan broj kanonskih delova ne utiče na izradu ili način kontrapunktiranja, što je pokazano u narednoj shemi:

Shema 110a



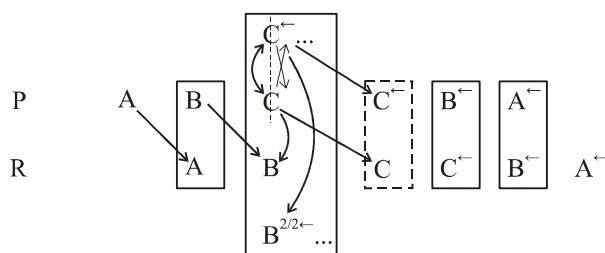
Shema 110b



Polovina ovakvog kanona piše se kao ordinarna kanonska imitacija, uz dodatno uvođenje pravila horizontalno-obrtajnog kontrapunkta. Problem nastaje kod centralnog odeljka, koji je kod prve pojave u P potrebno podesiti ne samo da pravilno kontrapunktira prema datom odeljku u R , već i prema svom horizontalnom odrazu. To se postiže uvođenjem dva prividna

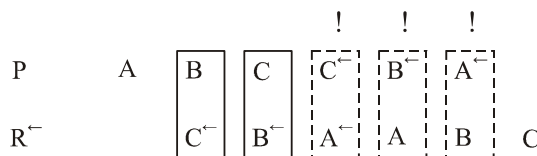
glasa: prvi je horizontalni obrtaj centralnog dela (piše se već definisanim načinom); drugi glas donosi retrogradnu varijantu druge polovine muzičkog materijala onog odeljka koji se nalazi u **R** (u narednoj shemi označen sa $B^{2/2\leftarrow}$...). Na taj način, originalni vid centralnog dela u svojoj prvoj polovini obrazuje validan dvoglas u odvojenom spoju prema **R**, dok njegova obrnuta varijanta, po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, proizvodi ispravno zvučanje prema obrnutoj drugoj polovini kanonskog segmenta preuzetog iz **R**. Na kraju je potrebno prepisati izrađene delove od kraja prema početku. Shema takvog komponovanja za prvu od ranije navedenih kontrapunktskih situacija (tri kanonska dela) imala bi sledeći vid:

Shema 111

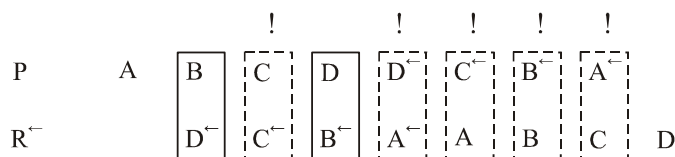


Pored toga što **R** doslovno ponavlja melodijski palindrom iz **P**, ona može doneti i njenu retrogradnu varijantu (R^{\leftarrow}). Ovde specifičnosti kontrapunktiranja zavise od parnog ili neparnog broja kanonskih delova, što je prikazano pomoću naredne sheme:

Shema 112a



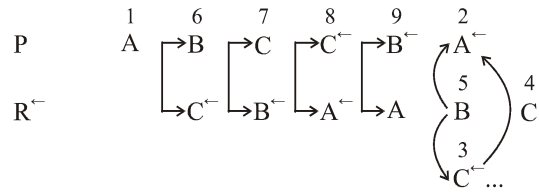
Shema 112b



Kod neparnog broja delova (shema 112a), pojavljuju se kombinacije odeljaka koje nemaju svoj adekvatan prvobitni spoj. S druge strane, druga kontrapunktska situacija (shema 112b) ima imitaciju sa parnim brojem kanonskih delova, gde je situacija još komplikovanija, pošto se pojavljuju „odrazi“ istih delova, nove kombinacije već napisanih odeljaka, čak i jedna dvoglasna kombinacija prvog i poslednjeg kanonskog dela.

Prva kontrapunktska situacija može se praktično ostvariti pomoću osobenog redosleda izrade, uz uvođenje prividnog glasa, što je pokazano u narednoj shemi:

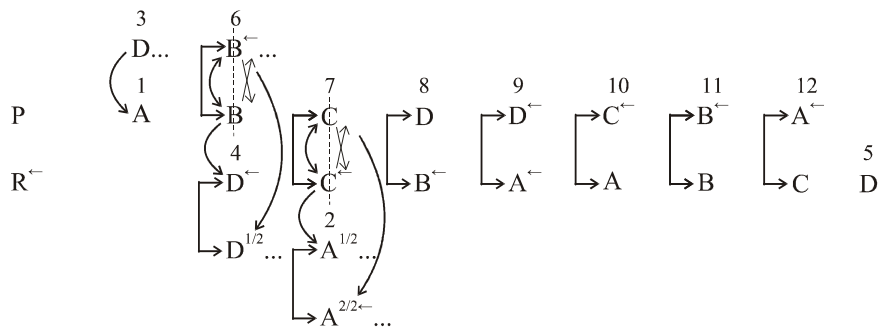
Shema 113



Događa se komponovanje „na preskok“: nakon postavke prvog odeljka (**A**) i njegovog pozicioniranja na kraju **P** u retrogradnom vidu (A^{\leftarrow}), piše se treći kanonski deo u prividnom glasu ($C^{\leftarrow} \dots$), kao pravilan kontrapunkt prema A^{\leftarrow} ; na kraju se komponuje **B**, proizvedeći, u odvojenim spojevima, pravilno zvučanje sa ostale dve donice. Dalji kontrapunktski rad samo se svodi na „montažu“ delova, poput svojevrsnog „kontrapunktskog mozaika“ (u shemi označeno brojevima: **6, 7, 8, 9**), sa unapred obezbeđenim ispravnim dvoglasnim zvučanjem.

U drugoj kontrapunktskoj situaciji, zbog dva „horizontalna odraza“ kao i većeg broja kombinacija kanonskih odeljaka koje nemaju svoj adekvatan prvobitni spoj, kod komponovanja je potreban veći broj prividnih glasova. Pored toga, zbog formiranja „odraza“ i ovde se, poput ranijih sličnih situacija, izlaže samo jedna polovina pojedinih kanonskih delova (jer druga predstavlja ponavljanje prve):

Shema 114



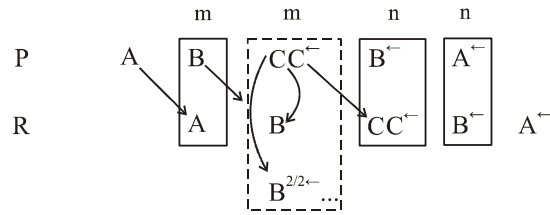
Nakon izrade prvog dela, prema njemu se komponuje poslednji odeljak, po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta; izrada drugog odeljka – „odraza“, vrši se tako da njegova polovina pravilno kontrapunktira sa obe varijante **D**. Slično je i kod odraza **C**.

Izrada ovakvog kontrapunktskog stava vrlo je složena. Zbog potrebe „montaže“ već izloženih kanonskih delova, kao i velikog broja pravila horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, navedeno komponovanje je više mogućnost izvedena iz postavljenog teorijskog sistema; njegova praktična primena gotovo je zanemarljiva, posebno u kontekstu muzičke prakse strogog stila.

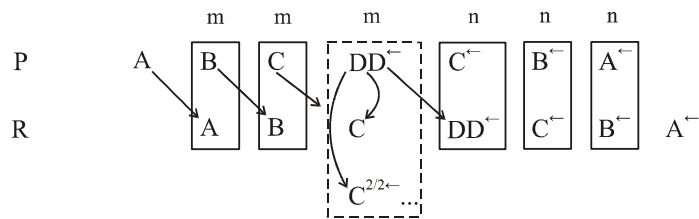
Kada **R** na određenoj vremenskoj distanci ponavlja bez izmena muzički materijal koji je prethodno izložen u **P**, poslednji kanonski deo u proposti-palindromu (a samim tim, potom i u imitacionom glasu) može biti dvostruko kraći u odnosu na ostale delove. Time se eliminiše

nastanak „horizontalnog odraza“ određenih delova. U narednim shemama navedene su takve kontrapunktske situacije, sa neparnim i parnim brojem kanonskih odeljaka:

Shema 115a



Shema 115b



Kod komponovanja centralnog kanonskog dela (koji je, kako je to već navedeno, dvostruko kraći od ostalih odeljaka), u prividnom glasu bi trebalo u retrogradaciji izložiti drugu polovinu onog odeljka, koji se tada pojavljuje u *R*. U odvojenim spojevima, centralni deo će, prema pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, proizvoditi validno zvučanje sa ostalim glasovima.

Specifičnosti kontrapunktiranja, kao i način izrade račjeg beskrajnog kanona prve vrste, slični su prethodno razmotrenim primerima. U narednim shemama izloženi su njegovi pojavni oblici (počinje se uvek gornjim glasom – značajnijih promena neće biti ni kod obrnute reperkusije), pri čemu je razmena muzičkog materijala između deonica na primi (u suprotnom, to bi bio primer kombinovanog složenog kontrapunkta):

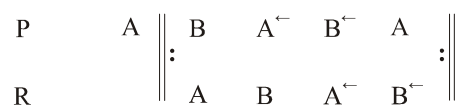
Shema 116a



Shema 116b



Shema 116c



Shema 116d

$$\begin{array}{c} P \\ R \end{array} \quad \begin{array}{c} A \\ \\ \\ \end{array} \left\| \begin{array}{c} B \\ A \end{array} \right\| \begin{array}{c} B^{\leftarrow} \\ B \end{array} \begin{array}{c} A^{\leftarrow} \\ B^{\leftarrow} \end{array} \begin{array}{c} A \\ A^{\leftarrow} \end{array} \left\| \begin{array}{c} \\ \\ \\ \end{array} \right\|$$

Shema 116e

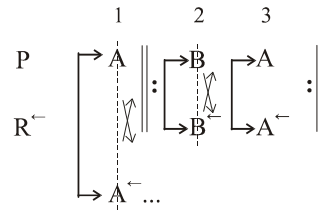
$$\begin{array}{c} P \\ R^{\leftarrow} \end{array} \quad \begin{array}{c} A \\ \\ \\ \end{array} \left\| \begin{array}{c} BB^{\leftarrow} \\ A \end{array} \right\| \begin{array}{c} A^{\leftarrow} \\ BB^{\leftarrow} \end{array} \begin{array}{c} A \\ A^{\leftarrow} \end{array} \left\| \begin{array}{c} \\ \\ \\ \end{array} \right\|$$

Pošto izrada navedenih kanona do sada nije definisana, u daljem toku rada fokus razmatranja biće postavljen upravo na rešavanje ovog problema. Tako, za prvu kontrapunktsku situaciju (shema 116a) dovoljno je komponovati početni dvoglasni spoj po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, dok je sledeća kombinacija, zapravo, samo njegova izvedena varijanta (shema 117a). U narednom slučaju (shema 116b) vrši se postavka dva „horizontalna odraza“, pri čemu je ispravno zvučanje prvog odeljka omogućeno prethodnom izradom njegove retrogradacije u prividnom glasu (shema 117b). Situacija u shemi 116c nešto je složenija; pored realizacije prva dva dela po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, uvodi se i obrtaj prvog odeljka u prividnom glasu, te se prema njemu u odvojenom spoju izrađuje drugi deo (koriste se pravila horizontalno-obrtajnog kontrapunkta), čime se dobija pravilno zvučanje druge i četvrte dvoglasne kombinacije (tamo gde je sadržan nepotpun obrtaj, shema 117c). U sledećem vidu račjeg beskrajnog kanona pojavljuju se i dva „horizontalna odraza“ (shema 116d). Zato se kod izrade prvog odeljka, u prividnom glasu komponuje njegov „odraz“, a kod izrade drugog dela, osim što bi on trebalo da po pravilima horizontalno-obrtajnog kontrapunkta donosi pravilno zvučanje sa **R**, daje se, u odvojenom spoju, i njegov „odraz“ kao prividni glas, koji proizvodi pravilno kontrapunktiranje sa drugom polovinom prethodno postavljene retrogradne varijante prvog dela (shema 117d). Poslednji pojavni oblik račjeg beskrajnog kanona (shema 116e) dobija se pomoću početne izrade „odraza“ prvog dela (uvođenjem prividnog glasa); kod formiranja drugog odeljka (koji je duplo kraći od prvog) trebalo bi, u odvojenim spojevima, napisati pravilan kontrapunkt prema prvom i drugoj polovini izvornog i retrogradnog oblika prvog dela (shema 117e):

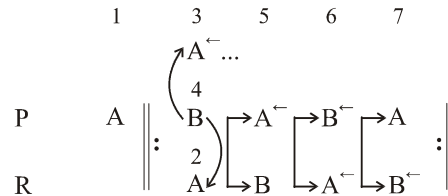
Shema 117a

$$\begin{array}{c} P \\ R^{\leftarrow} \end{array} \quad \begin{array}{c} 1 \\ A \end{array} \left\| \begin{array}{c} 3 \\ B \end{array} \right\| \begin{array}{c} 4 \\ A \end{array} \left\| \begin{array}{c} 2 \\ A^{\leftarrow} \end{array} \right\| \begin{array}{c} \\ B^{\leftarrow} \end{array} \left\| \begin{array}{c} \\ \\ \\ \end{array} \right\|$$

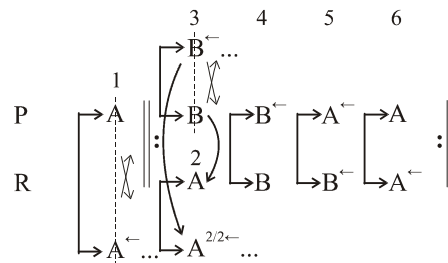
Shema 117b



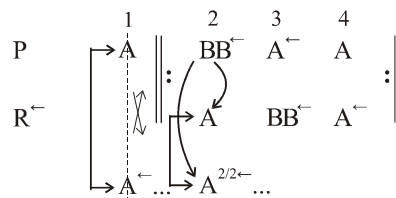
Shema 117c



Shema 117d



Shema 117e



Naredni primer komponovan je po metodi koja je navedena u trećoj shemi (shema 117c):

Primer 204

Ovakakav kontrapunktski rad uslovljen je velikim brojem ograničenja; zato se uglavnom ponavljaju ista sazvučja kao i slična ritmička rešenja. To bi eventualno moglo imati funkciju svojevrsnog ostinata, na osnovu kojeg bi se formirale ostale, razvijenije kontrapunktske deonice.

U renesansnoj muzičkoj praksi ima specifičnih kompozicionih rešenja, koja se razlikuju od do sada navedenih mogućnosti. U narednom primeru, u dva glasa događa se specifična kombinacija dvoglasnog ordinarnog beskrajnog kanona i račjeg kanona, koji čine deo šestoglasnog kontrapunktskog stava. Drugi tenor retrogradno ponavlja muzički materijal prvog tenora, pri čemu je druga polovina njihovog zajedničkog zvučanja izvedeni spoj: $(I^- + II^-) C = 19^{1/2}$. Deonice su tako podešene da dva puta proizvode i fragment ordinarnog vida dvoglasnog beskrajnog kanona (t. 1–10, t. 27–36). Ovde su početni taktovi **P** u horizontalnom obrtaju preneti u njene završne taktove. Upotrebom pauza otklonjeni su mogući harmonski problemi. Zbog preglednosti, u narednom primeru partitura je redukovana: izostavljeni su glasovi koji nemaju navedeni kontrapunktski rad. Dijagonalne isprekidane strelice pokazuju premeštanje kojim se obrazuje beskrajni kanon, dok one sa horizontalnom punom linijom prate retrogradaciju celokupne melodije:

Primer 205

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Magnificat Quinti toni (Sicut erat)*

U renesansnoj muzici je upotrebljen samo mali deo mogućnosti kontrapunktskog rada sa horizontalnim-obrtajem. Zbog osobenih pravila komponovanja (posebno ograničenja u primeni disonanci), ispoljene su poteškoće kod praktičnog rada. S druge strane, lako se proizvodi nov zvučni rezultat u izvedenom spoju. Usled toga, u mnogim primerima takvog kontrapunktskog rada imitacija se auditivno teško prepoznaje. U ovom istraživanju posebna pažnja je bila usmerena na beskrajni račji kanon. Do sada nije postojalo određenje njegovih pojavnih oblika i načina komponovanja. Mnogi od njih nikada nisu primenjeni u kompozitorskoj praksi, te su u ovom radu po prvi put izloženi načini njihove praktične realizacije.

2.3.3. Dvostruki obrtaj

Dvostruko-obrtajni kontrapunkt donosi kombinaciju vertikalnog i horizontalnog obrtaja (retrogradna inverzija). Po načinu izrade gotovo je identičan horizontalno-obrtajnom kontrapunktu. Zato će u daljem tekstu rada samo biti određeni modaliteti izgradnje formula izvedenog spoja i sagledana osnovna svojstva takvog kontrapunktskog rada. U kontekstu složenog kontrapunkta, u muzičkoj praksi strogog stila njegova primena gotovo da je zanemarljiva. Retrogradna inverzija je uglavnom tretirana kao sredstvo preobražaja melodije, prvenstveno kod tehnike *c.f.*

Obeležavanje deonica dvoglasnog stava isto je kao i ranije ($I + II$, formula prvobitnog spoja). Formula izvedenog spoja za potpun dvostruko-obrtajni kontrapunkt ima sledeći izgled: $I' + II'$. Kod nepotpunog dvostrukog obrtaja, ona može imati sledeći vid zapisa: $I' + II$. Ovde će postojati centri za vertikalni i horizontalni obrtaj, koji se pišu iza formule postavljene u zagradu: $(I' + II) C = d_1, 8^{3/4}$. Iz navedenog zapisa može se zaključiti da je u izvedenom kontrapunktskom spoju nepotpun dvostruko-obrtajni kontrapunkt, sa centrom vertikalnog obrtaja na tonu d prve oktave i centrom horizontalnog obrtaja između tonova čije je ponavljanje na mestu treće četvrtine osmog takta. Ukoliko u kanonskoj imitaciji dolazi do ranije opisanog kosog položaja ose horizontalnog obrtaja, onda će centar biti zapisan kao u takvim, ranije navedenim situacijama; npr. izraz: $(I' + II') C = d_1, 4^{2/2} + h \frac{1}{2}$ pokazuje da osim centra vertikalnog obrtaja na tonu d prve oktave, postoji centar horizontalnog obrtaja na mestu druge polovine četvrtog takta u gornjem glasu i za pola takta kasnije u donjem glasu (jer je interval horizontalnog razmaka pozitivan broj).

Primena dvostruko-obrtajnog kontrapunkta pre se može pronaći u udžbenicima, s ciljem demonstracije složene tehnike komponovanja, nego u stvaralačkoj praksi. Kod komponovanja potrebno je objediniti pravila vertikalno-obrtajnog i horizontalno-obrtajnog kontrapunkta.

Kada je centar vertikalnog obrtaja isti za oba glasa, u izvedenom spoju će doći do razmene mesta njihovog muzičkog materijala. Ukoliko se kontrapunktski spojevi izlažu neposredno jedan za drugim, događa se „dijagonalni odraz“, dvostruko-obrtajno udvajanje (retrogradno-inverzni kanon).

S druge strane, praktičnu realizaciju nepotpunog dvostruko-obrtajnog kontrapunkta, moguće je ostvariti pomoću postavke osnovne konstrukcije. Nakon izrade vodeće deonice (P) prema pravilima vertikalno-obrtajnog i horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, sledi njeno prepisivanje sa dvostrukim obrtajem u prividni glas (R' ...); na kraju se komponuje

kontrapunkt (*Cp*), koji u odvojenim spojevima proizvodi pravilno zvučanje prema već napisanim deonicama. Prvobitni i izvedeni spojevi se obrazuju na osnovu sledećih kombinacija elemenata osnovne konstrukcije: $m = P + Cp$, $n = R^{\leftarrow} \dots + Cp$. Pošto ovde nema značajnijih razlika u odnosu na horizontalno-obrtajni kontrapunkt, dalje se neće ulaziti u razmatranje ovakvog kontrapunktskog rada.

Potpun dvostruko-obrtajni kontrapunkt sa neposrednim izlaganjem prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja, može biti tretiran i kao inverzno-retrogradna kanonska imitacija. Ona ima dva pojavna oblika: „dijagonalni odraz“, odnosno istovremeno izlaganje originalne i obrnute melodije, kao i vremensko kašnjenje R^{\leftarrow} u odnosu na *P*. Dalje će biti razmotrena oba načina njenog manifestovanja.

U sledećem primeru naveden je „dijagonalni odraz“, retrogradno-inverzno udvajanje realizovano na malom prostoru:

Primer 206

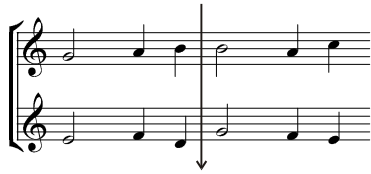
Orlando di Laso, *Missa Benedicam Dominum (Credo, t. 236–237)*

The musical score consists of five staves. The Soprano staff (S.) has a melody starting with a quarter note 'et' followed by a half note 'vi' and a series of quarter notes. The Alto staff (A.) starts with a quarter note 'ri,' followed by a half note 'et' and a half note 'vi', then a series of quarter notes. The Tenor I staff (T. I.) has a half note '- tu - ri'. The Tenor II staff (T. II.) has a half note '- tam ven - tu - ri,' followed by a half note 'et' and a quarter note 'vi'. The Bass staff (B.) has a half note '-tu - ri,'.

Od sredine uokvirenog fragmenta muzičkog toka, prethodno izložen muzički materijal ponavlja se sa dvostrukim obrtajem ($C = g_1, 4/2$). Ovde postoji nova mogućnost, nastala kao rezultat primenjenih pravila komponovanja. Naime, kontrapunktski stav napisan tako da omogućava ponavljanje sa dvostrukim obrtajem, ima potencijal izlaganja još dva izvedena spoja – samo sa inverzijom i odvojeno sa retrogradacijom. Ukoliko se oni tretiraju kao pomoćno sredstvo razumevanja nastalih dijagonalnih, dvostrukih modifikacija, onda su to svojevrsni „sekundarni izvedeni spojevi“, dok njihova pojava u samoj muzičkoj kompoziciji, daje „realne“ izvedene kontrapunktske kombinacije. U ranije navedenom „dijagonalnom odrazu“ nisu iskorišćene mogućnosti, navedene u narednom primeru; reč je o potpunom vertikalno-obrtajnom i horizontalno-obrtajnom kontrapunktu:

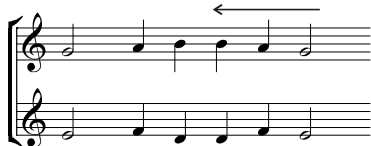
Primer 207a

Potpun vertikalno-obrtajni kontrapunkt



Primer 207b

Potpun horizontalno-obrtajni kontrapunkt



Kod drugog vida potpunog dvostruko-obrtajnog kontrapunkta (sa vremenskim „kašnjenjem“ R^\sphericalangle u odnosu na P), pojavljuju se kombinacije kanonskih delova, koje su izložene i kod horizontalno-obrtajnog kontrapunkta. Sledeći primer pokazuje jednu od takvih mogućnosti:

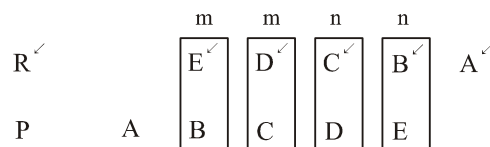
Primer 208

Orlando di Laso, *Motet (sine textu, t. 26–27)*



Formula izvedenog spoja ima sledeći vid: $(I^\sphericalangle + II^\sphericalangle) C = c_2 + d_2, 4/2$. Komponovanje se može realizovati kao kod horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, gde su postojali vremensko pomeranje R i neparni broj delova. Sada će samo biti dodatno uvedena pravila komponovanja, relevantna i za vertikalni obrtaj. U narednoj shemi izložena je kontrapunktska situacija prethodnog primera, pri čemu se zapaža da prva dva stupca grade prvobitni kontrapunktski spoj, dok se preostala dva dobijaju prepisivanjem kanonskih delova u dvostrukom obrtaju (izvedeni spoj):

Shema 118



Ovakav kontrapunktski rad izložen je uglavnom u teorijskim traktatima i udžbenicima, kao primer naročito složenih „veština“ komponovanja. U kompozitorskoj praksi teško se može pronaći primer sličan dvostruko-obrtajnom kanonu, „gde bi bili upleteni u jedno zakoni simetrije i estetike apsurdna, a pod vidom zabavne muzičke šale skrivene bile duboke tajne

kompozitorskog majstorstva.“⁷⁹⁴ Način komponovanja jednog takvog svojevrsnog „rotacionog palindroma“, biće sagledan na osnovu sledećeg primera:⁷⁹⁵

Primer 209

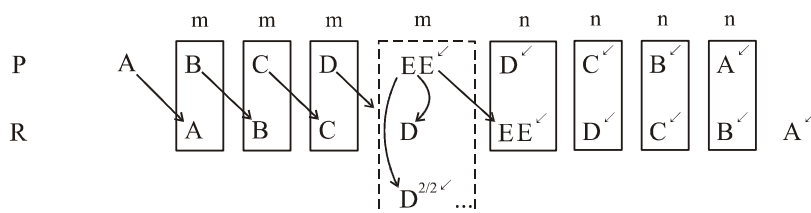
Johan Kristijan Lobe (Johann Christian Lobe), *Kanon*



Formula izvedenog spoja ima sledeći vid: $(I' + II') C = c_1, 4^{4/8} + h 1$. Na sredini ovog primera izlaže se izvedeni kontrapunktski spoj – dvostruki obrtaj prethodnog muzičkog toka. Pri tom, okretanjem lista papira dobija se ista notna slika. Ovde je iskorišćen specifičan efekat povezan sa korišćenjem ključeva. Naime, kod obrtanja notnog teksta za 180° treća praznina notnog sistema postaje druga; na tim mestima su postavljeni tonovi: c_2 u violinskom i c u bas ključu. Kao centar vertikalnog obrtaja izabran je ton c_1 , pozicioniran na sredini između ova dva tona.⁷⁹⁶ Ovo je uticalo i na odabir registara u kojima se izlažu P i R , kao i na njihov visinski odnos.

Kod horizontalno-obrtajnog kontrapunkta već je navedena shema izrade sličnog kanona sa nepranim brojem delova (shema 115a). Sada se pojavljuje dvostruki obrtaj, te će u shemi biti drugačiji simbol obrtaja (ali i veći broj odeljaka, u kontekstu prethodno navedenog primera):

Shema 119



Osnovna konstrukcija ima jednu novu osobenost: pošto interval imitacije nije prima, već superoktava naniže, onda će druga polovina dela prividnog glasa ($D^{2/2}$...) biti napisana na

⁷⁹⁴ Лидия Решетняк, op. cit.

⁷⁹⁵ Cf. Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition; Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1860, 475.

⁷⁹⁶ Ukoliko bi se zanemarila retrogradacija i deonice postavile kao „vertikalni odraz“, jasno bi se mogao uočiti ovaj centar obrtaja.

imitacionom intervalu suprotnog smera (računajući od tonova koji bi se obrazovali da je on na visini *P*):

Primer 210

Osnovna konstrukcija

Za postizanje sličnog vizuelnog efekta, kod upotrebe istih ključeva, od važnosti je simetrija linijskog sistema. Tada se, kao centar vertikalnog obrtaja bira ton koji se nalazi na trećoj liniji.

Sve mogućnosti, navedene kod razmatranja horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, u tom kontekstu formiranje beskrajnog kanona prve vrste, ostaju aktuelne i kod dvostrukog obrtaja. Zapravo, ranije navedene sheme samo bi imale drugačiji znak obeležavanja obrtaja, a komponovanje bi se realizovalo uz dodatak pravila vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, te ne postoji potreba daljeg istraživanja takvih mogućnosti.

Međutim, može se izvesti nov vid manifestovanja inverzno-retrogradnog ponavljanja, svojevrsnog dvostruko-obrtajnog kontrapunkta druge vrste, gde će jedan glas imati horizontalni, a drugi – vertikalni obrtaj. To je realizovano u narednom primeru (na kraju izvedenog spoja, u donjem glasu uvedene su izmene, kako bi se izbegla skrivena kvinta i melodijska linija dovela do finalisa):

Primer 211a

Prvobitni spoj

Primer 211b

Izvedeni spoj

Izrada navedene kontrapunktske situacije zasnovana je na postavci osnovne konstrukcije: piše se „vertikalni odraz“ jedne melodije i „horizontalni odraz“ druge. Drugim rečima, to je prividni dvostruki kanon, sa račjom i inverznom imitacijom na nultoj vremenskoj distanci. Nije neophodno da „odrazi“ obrazuju pravilan kontrapunkt, već bi u odvojenim spojevima trebalo obezbediti validno zvučanje **PP** i **RR**:

Shema 120

Osnovna konstrukcija

$$\begin{array}{cccccc} P_1 & & A_1 & B_1 & C_1 & D_1 \\ R_1^{\leftarrow} \dots & & A_1^{\leftarrow} \dots B_1^{\leftarrow} \dots C_1^{\leftarrow} \dots D_1^{\leftarrow} \dots & & & \\ P_2 & & A_2 & B_2 & C_2 & D_2 \\ R_2^{\downarrow} \dots & & A_2^{\downarrow} \dots B_2^{\downarrow} \dots C_2^{\downarrow} \dots D_2^{\downarrow} \dots & & & \end{array}$$

Nakon postavke originalne i retrogradne varijante jedne melodije, potrebno je napisati drugu, čiji će osnovni vid i vertikalni obrtaj, u odvojenim spojevima, proizvoditi pravilno zvučanje sa dva oblika već postavljenih deonica ($P_1 + P_2$ i $R_1^{\leftarrow} \dots + R_2^{\downarrow} \dots$). To su kontrapunktske kombinacije koje daju prvobitni i izvedeni spoj. Upravo pomoću navedene metode, komponovana je osnovna konstrukcija prethodnog primera:⁷⁹⁷

Primer 212

Osnovna konstrukcija

⁷⁹⁷ Jedan od retkih primera u muzičkoj literaturi, donekle sličan ovom, osmoglasni motet De Montea (Philippe De Monte) *Ad te, Domine, lavavi animam meam*, u četiri glasa donosi kanon koji u **RR** ima izlaganje svih vrsta obrtaja (ostali glasovi su slobodni). Zbog velikog broja denica, on ovde neće biti razmotren. Kompozicija sadrži i pravilo izvođenja: „Milost i istina sretoše se. Pravda i mir poljubiše se“ (lat. *Misericordia et veritas obviaverunt sibi. Justitia et pax osculatae sunt*); reči: „milost“, „istina“, „pravda“, „mir“ – u funkciji su pokazivanja četiri primenjena vida izlaganja teme. Na postojanje navedenog primera, autoru ovog rada ukazao je Predrag Repanić, vanredni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, koji je dostavio notni tekst, kao i prevod pravila izvođenja dela.

Različiti vidovi obrtajnog kontrapunkta – od inverzije, preko retrogradacije do retrogradne inverzije – u kompozitorskoj praksi renesanse prema učestalosti primene predstavljaju postepeno opadajući niz, pri čemu se retrogradne forme ubrajaju u retko korišćene transformacije muzičkog materijala.⁷⁹⁸ Takvi načini rada mogli su biti upotrebljeni s ciljem demonstracije virtuozne kontrapunktske tehnike, namenjeni kolegi po profesiji, ili je to bila svojevrsna vežba samog autora.⁷⁹⁹

Kvalitativno nov pristup problematici obrtaja u složenom kontrapunktu, u ovom istraživanju manifestuje se sagledavanjem gotovo svih njegovih pojavnih oblika, sa određenjem načina njihove praktične realizacije. Mnogi od njih nisu ni primenjeni u muzičkoj praksi, niti temeljnije istraženi.

Navedene kontrapunktske transformacije, kao i pravila njihove izrade, predstavljale su svojevrsne tajne kompozitorskog majstorstva, često dodatno zaštićene „šifrom“, u vidu zagonetke, rebusa. Zato je npr. retrogradacija, posmatrana izvan tehnike *c.f.*, u vokalnom kontrapunktu uglavnom primenjivana u formi račjih zagonetnih kanona. Razlog takvog postupanja Tanjejev tumači na sledeći način: „Stari majstori nisu zanemarivali kontrapunktske vežbe. Ako kod nas i izaziva nehotičan osmeh njihov običaj da jedan drugom postavljaju kanonske zagonetke, ne žaleći truda i vremena na njihovo rešenje, i da revnosno čuvaju tajne svoje umetnosti, ipak se mora priznati da u osnovi tih zanimanja leži pravilno razumevanje tog značaja, koji za kompozitora ima razvoj kontrapunktske tehnike.“⁸⁰⁰

⁷⁹⁸ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 116.

⁷⁹⁹ Cf. Лидия Решетняк, op. cit.

⁸⁰⁰ Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 318.

3. Menzuralno-varijabilni kontrapunkt

3.1. Početne postavke

Izmenom dužine pojedinih ili svih tonova i/ili pauza prethodno izloženog kontrapunktskog stava, izostavljanjem ili dodavanjem navedenih melodijskih činilaca, kombinovanjem takvih promena – nastaje menzuralno-varijabilni kontrapunkt. S obzirom na to da se događa izmenjeno ponavljanje, razlikuju se prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi, koji se i ovde manifestuju u konsekutivnom i simultanom vidu.

Izučavanje menzuralno-varijabilnog kontrapunkta zapoćeće razmatranjem osnovnih načina ritmičkog variranja, uz određenje simbola njegovog obeležavanja i izgradnju formula izvedenog spoja. Biće izložen pregled razvoja tehnike i teorije menzurisanja tonova do kraja renesanse, kao i njegova savremena tumačenja u kontekstu složenog kontrapunkta. Poseban odeljak ovog poglavlja činiće sagledavanje različitih načina menzuralno-varijabilnog udvajanja. Problematika raznih aspekata ritmičkih izmena glasova izvedenog spoja, osnovni je predmet ovog istraživanja, sproveden na primerima kontrapunktskog dvoglasa i troglasne imitacione fakture.

Imenovanje „menzuralno-varijabilni kontrapunkt“ nije utemeljeno na postojećoj muzičko-teorijskoj terminologiji – ono se prvi put uvodi u ovom radu. Do danas gotovo da ne postoji teorija navedenih kontrapunktskih preobražaja; tamo gde se o tome govori načini imenovanja se razlikuju, pri čemu ne odgovaraju specifičnostima sprovedenog kontrapunktskog rada. Ovde je upotrebljen izraz „menzura“, jer se drugačijom merom tonova, njihovim izostavljanjem ili dodavanjem, postiže varijabilnost dužine melodije ili njenih segmenata.⁸⁰¹

Izvedeni spoj se razlikuje od prvobitnog spoja po ritmu (varijantni element melodije), dok tonske visine ostaju očuvane (invarijantni element melodije, ukoliko nije došlo do uvođenja ili izostavljanja tonova). Tako se kontrapunktske melodije (ili njihovi segmenti) „sažimaju“ ili „rastežu“, menjajući svoju menzuru, dok se, s druge strane, istovremeno

⁸⁰¹ Navedena promena dužine samo određenih segmenata melodije, odnosi se na slučajeve u kojima se skraćanje vrednosti nekog tona (ili njegovog potpunog izostavljanja), kompenzuje povećavanjem dužine nekog drugog tona za istu takvu vrednost (ili dodavanjem novog tona istog trajanja) i obrnuto, te u celini melodija zadržava istu dužinu.

ostvaruje njihova prepoznatljivost; one se ne komponuju iznova, već se ponavljaju sa drugačijim vremenskim relacijama tonova.⁸⁰²

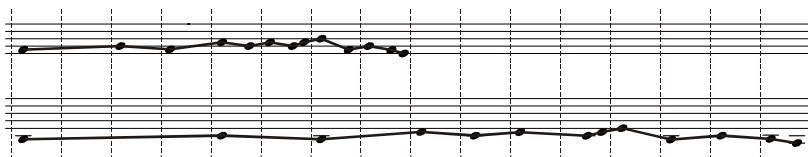
Menzuralno variranje može se ispoljiti na različite načine, što će prvo biti sagledano na osnovu preobražaja jedne melodije. Tako, pomoću neke unapred ustanovljene proporcije, sve note i pauze na isti način mogu biti povećane ili smanjene (npr. dvostruko, trostruko itd.). Takav postupak pokazan je u narednom primeru, u kojem je melodija donjeg glasa, u odnosu na gornju, ponovljena u dvostruкоj proporciji (1 : 2):

Primer 213

Johanes Okegem (Johannes Ockeghem), *Missa prolationum (Agnus dei II, t. 29–32)*

Ako se isprekidanim linijama pokaže „pulsacija“ jedinice brojanja, a punim linijama trajanje tonova, dobiće se sledeći grafički prikaz navedene karakteristike prethodnog primera:

Shema 121



Izmene se mogu realizovati slobodno, bez unapred određene proporcije, odnosno trajanje nekih tonova i/ili pauza se može smanjiti, drugih povećati, može doći do izostavljanja tonova i/ili pauza, ali i umetanja novih. U narednom primeru, koji je komponovan ovakvim postupkom, melodija ima različitu dužinu (izostavljeni tonovi su napisani u zagradi):⁸⁰³

Primer 214

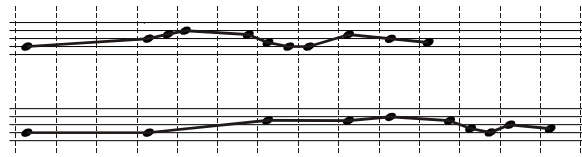
Gijom Difaj, *Nuper rosarum flores* (motet, t. 1–5)

⁸⁰² Načelo „jedinstva u raznolikosti“, tako karakteristično za renesansnu muzičko-stvaralačku praksu, ovakvim postupanjem posebno dolazi do izražaja.

⁸⁰³ U partituri postoje još dva tenora, koji za vreme početnog izlaganja motetusa i tripluma imaju pauzu, te zato ovde nisu navedeni.

Grafička predstava nastale kontrapunktske situacije, realizovana poput prethodne, donosi nesrazmernu veličinu „iste figure“, koja je sada izobličena:

Shema 122



Ovakvi preobražaji, realizovani kod ponavljanja u kontrastnoj polifoniji (konsekutivna forma), ili u troglasnoj i višeglasnoj kanonskoj imitaciji (simultana forma), dovode do pojave prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja, odnosno složenog kontrapunkta.

Kada se tonovi modifikuju prema određenoj proporciji, nastaje proporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt. Kod slobodnih izmena manifestuje se neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt. Kombinacija dva vida izmena – proporcionalnih jednog i neproporcionalnih drugog glasa, biće tretirana kao dvostruko-menzuralno-varijabilni kontrapunkt (dvostruke izmene se ne mogu realizovati u istoj deonici, jer navedene modifikacije isključuju jedna drugu). Dakle, slično prethodnim vrstama složenog kontrapunkta, ostvaruju se tri načina izmenjenog ponavljanja.

Menzuralno variranje dovodi do narušavanja prvobitnih horizontalnih relacija tonova unutar melodije. Ovde, dakle, postoji i uticaj horizontalno-pokretnog kontrapunkta, čije je dejstvo sasvim drugačije u odnosu na ranije situacije. Sada nema premeštanja celovite melodijske linije na određenu vremensku distancu, uz očuvanje horizontalnih odnosa između njenih tonova, već se promene dešavaju unutar nje.

Razlikuju se potpun i nepotpun menzuralno-varijabilni kontrapunkt. U prvom slučaju izmene su sadržane u oba glasa; u drugom slučaju muzički materijal jedne deonice zadržava svoj prethodni izgled, dok se promene manifestuju samo u drugoj deonici. U narednom primeru naveden je potpun neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt; krstićima su pokazani dodatni ukrasni tonovi u izvedenom spoju, dok je u zagradu postavljen ton koji je izostavljen kod ponavljanja. Izmene su još više istaknute promenom metra:

Primer 215a

Leonel Pauer (Leonel Power), *Salve Regina Mater Misericordie* (motet, t. 92–95, prvobitni spoj)

Primer 215b

Leonel Pauer, *Salve Regina Mater Misericordie* (motet, t. 122–125, izvedeni spoj)

Nastala kontrapunktska situacija grafički se može predstaviti na sledeći način:

Shema 123

U muzičko-teorijskoj literaturi malo je informacija o menzuralnom variranju u kontrapunktu. U varijanti uvoda *Pokretnog kontrapunkta* Tanjejev je naveo mogućnost proporcionalnog uvećavanja ili umanjivanja trajanja tonova, kako bi se proizveo izvedeni kontrapunktski spoj, iznoseći zaključak da takvi načini rada „nisu bili teorijski istraženi, i učenje o takvim kontrapunktima ne postoji.“⁸⁰⁴ Međutim, kao poseban vid horizontalno-pokretnog kontrapunkta, temeljno je istražen tzv. „kontrapunkt sa pauzama i bez pauza“;⁸⁰⁵ s obzirom na to da je povezan sa izmenama veličine kontrapunktske melodije, u kontekstu ovog razmatranja on će biti tretiran kao jedan od pojavnih oblika menzuralno-varijabilnog

⁸⁰⁴ Сергей Танеев, Фрагмент из варианта..., op. cit., 46.

⁸⁰⁵ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 300–315.

kontrapunkta. Osnovu daljih razmatranja i ovde će činiti rad Tanjejeva; postulati njegovih teorijskih uopštavanja biće primenjeni u novim uslovima.

Prema Tanjejevu, „kontrapunkt sa pauzama i bez pauza“ je redak slučaj horizontalno-pokretnog kontrapunkta, gde „kompozicija, uzeta u celini, predstavlja prvobitni spoj, pri čemu ona može biti ispoljena i u drugačijem vidu, kao izvedeni spoj.“⁸⁰⁶ Zapravo, reč je o postizanju novog zvučnog kvaliteta, pomoću izostavljanja pauza. Time se segment melodije, koji sledi iza pauze, horizontalno pomera u levo, popunjavajući prostor koji je dobijen navedenim postupanjem. Kada je više takvih pauza, biće i nekoliko horizontalnih pomeranja melodijskih segmenata.

Osnovno ograničenje kod komponovanja povezano je sa menzурom: u izvedenom kontrapunktskom spoju ne izostavljaju se sve pauze, već samo one koje su veće od minime (polovine); nota na kojoj se završava tekstualna fraza, po pravilu nije kraća od pola takta (ovo je, svakako, povezano sa neophodnošću očuvanja metričke strukture muzičkog toka, tj. tonovi koji su u prvobitnom spoju bili na tezama i arzama i dalje ostaju na istim mestima, zadržavajući svoju prethodnu „metričku težinu“).⁸⁰⁷ Ukoliko završna nota melodijske „frazе“ zauzima tri četvrtine takta, te nakon nje dolazi pauza u vrednosti minime, a početak sledećeg takta ima pauzu istog trajanja, tada se obe pauze izostavljaju (u ovom slučaju takođe nema promene metričkih karakteristika tonova):⁸⁰⁸

Primer 216a



Primer 216b



Svako izostavljanje pauze premešta u levo celokupni melodijski sadržaj koji sledi iza nje. Zato, u skladu sa teorijom horizontalno-pokretnog kontrapunkta, takvo pomeranje gornjeg glasa ima pozitivan pokret, označen sa + (plus), dok u donjem glasu to dovodi do negativnog premeštanja, obeleženog znakom - (minus). Pauze, čije izostavljanje dovodi do ovih pojava, imenuju se kao „pomerajuće“.⁸⁰⁹ Kada bi se pauza pojavila samo na početku kontrapunktske melodije, njeno izostavljanje dovelo bi do horizontalno-pokretnog kontrapunkta u njegovom ordinarnom vidu.

⁸⁰⁶ Ibid., 300.

⁸⁰⁷ Cf. Ibid., 300–301.

⁸⁰⁸ Cf. Ibid., 301.

⁸⁰⁹ Cf. Idem.

Obeležavanje horizontalnih pomeranja kod „kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“, drugačije je u odnosu na ono, koje je do sada primenjivano. Naime, kada se u melodiji prvobitnog spoja nalazi „pomerajuća pauza“, na tom mestu se iznad linijskog sistema postavlja cifra koja pokazuje njenu dužinu (isto je i za poslednju pauzu u nizu „pomerajućih pauza“, gde se navodi njihovo celokupno trajanje). Kao jedinica mere uzima se takt. Gornji glas ima pozitivnu vrednost takvog pomeranja, dok je za donji glas ono negativno. Iza broja postavlja se zarez, te se oznaka za horizontalis (*h*) znakom jednakosti spaja sa pozitivnom ili negativnom sumom svih prethodnih pomeranja (pokazuje horizontalne pokrete glasa u celini, do datog mesta).⁸¹⁰ Završetak melodijske fraze, nakon koje sledi pauza, označava se zvezdicom (*), kao što je pokazano u narednom primeru.⁸¹¹

Primer 217a

Melodija sa pauzama

The musical notation for Example 217a consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature. It shows a melody with several notes and rests. Above the first rest, there is a label $1\frac{1}{2}, h = 1\frac{1}{2}$. Above the second rest, there is an asterisk (*). Above the third rest, there is a label $1, h = 2\frac{1}{2}$. Above the final rest, there is another asterisk (*). The bottom staff is in bass clef and shows a corresponding melody with notes and rests. Above the first rest, there is a label $\frac{1}{2}, h = 3$. Above the second rest, there is an asterisk (*). Above the third rest, there is a label $2, h = 5$. The notation uses horizontal lines and arrows to indicate the extent of the shifts.

Primer 217b

Melodija bez pauza

The musical notation for Example 217b consists of a single staff in treble clef with a common time signature. It shows a melody with notes and rests. Above the first rest, there is a label $1, h = 2\frac{1}{2}$. Above the second rest, there is an asterisk (*). Above the third rest, there is a label $1, h = 3$. Above the fourth rest, there is an asterisk (*). Above the fifth rest, there is a label $1, h = 5$. The notation uses horizontal lines and arrows to indicate the extent of the shifts.

Ovakvo određenje primenjuje se kada su pauze veće od minime, pri čemu dolazi do horizontalnog pomeranja u levo većih segmenata melodije (tj. „frazu“, kako to Tanjejev naziva). No, nije razmotren drugi mogući vid „kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“, gde bi izvedeni spoj mogao nastati uvođenjem „pomerajućih pauza“, što bi dovelo do horizontalnog pomeranja u desno. Time bi bio promenjen znak horizontalnog premeštanja (za gornji glas pokret bi bio negativan, a za donji pozitivan). Mogu se kombinovati oba načina ovakvog rada (izostavljanje postojećih pauza na određenim mestima u melodiji i uvođenje novih, na nekim drugim njenim delovima).

No, ovde nedostaje oznaka za pauze koje se uvode; u melodiji prvobitnog spoja, između dve note (ili pauze), trebalo bi predvideti i pokazati takvo mesto. To se može ostvariti pomoću korektorske oznake: V, iznad koje bi brojem bila navedena veličina *h*.

⁸¹⁰ Cf. Ibid., 302.

⁸¹¹ Cf. Idem.

Tokom daljeg razmatranja biće upotrebljena i odrednica „pomerajuća nota“. Naime, tako će biti imenovan ton čije se trajanje menja, ali i onaj koji se izostavlja ili uvodi tokom izvedenog spoja. Zapravo, kao ishodište rada uzeto je teorijsko određenje „kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“; ono je nadogradnjom poprimilo drugačiji oblik. Dakle, sada su, kao sredstva menzurálnih izmena melodije, pored pauza i tonovi – što se realizuje proporcionalnim i neproporcionalnim modifikovanjem njihove dužine, ali i pomoću njihovog izostavljanja i/ili uvođenja.

Tanjejev posmatra celovitu kompoziciju kao prvobitni spoj. Međutim, „kontrapunkt sa pauzama i bez pauza“ se može manifestovati i na manjem prostoru, samo u određenom njenom segmentu.

U daljem toku rada, pomoću svojevrstnih formula biće određen način predstavljanja specifičnosti proporcionalnog, neproporcionalnog i dvostrukog menzurálno-varijabilnog kontrapunkta. Gornji glas je obležen sa **I**; donji – sa **II**. Njihovo spajanje znakom + (plus) pokazaće da dvoglasni stav obrazuje pravilan kontrapunkt. Time se dobija formula prvobitnog spoja (**I + II**), koja je i ovde identična ranijim vrstama složenog kontrapunkta.

Za menzurálne modifikacije tonova, nastale u izvedenom kontapunktskom spoju, trebalo bi uvesti odgovarajuće oznake. Tako, u odnosu na prvobitni kontrapunktski spoj, kod menzurálnog preobražaja može nastati širenje ili sažimanje muzičkog materijala, koje će biti pokazano pomoću strelica: \leftrightarrow , $\rightarrow\leftarrow$. Oznaka za proporciju biće slovo **p** (od lat. *proportionalis* – razmeran, srazmeran, odmeren). Proporcionalne modifikacije tonova mogu se pokazati i pomoću određenog brojčanog odnosa (npr. **1 : 2**, **3 : 1** itd.). S druge strane, neproporcionalne izmene imajuće oznaku: **p**.

Kod proporcionalno-menzurálno-varijabilnog kontrapunkta, augmentacija proizvodi horizontalno pomeranje tonova u desno, pa će gornji glas (**I**) imati negativnu vrednost, a donji (**II**) – pozitivnu; kod diminucije je to obrnuto (usklađeno i sa teorijom horizontalno-pokretnog kontrapunkta). Iznad date deonice, kao supraskripcija piše se brojčana predstava sprovedene izmene. Time se obrazuje formula izvedenog spoja za proporcionalno-menzurálno-varijabilni kontrapunkt. Tako, npr. dvostruka augmentacija samo donjeg glasa, bila bi predstavljena na sledeći način: **I + II**^{1:2}, dok bi npr. dvostruka diminucija oba glasa mogla biti pokazana na sledeći način: **I**^{2:1} + **II**^{2:1}. Ovako izgrađena formula postavlja se u zagradu, nakon čega se izvodi vrednost primenjene proporcije: (**I + II**^{1:2}) **p** = **1 : 2**.

Neproporcionalno-menzurálno-varijabilni kontrapunkt ima horizontalna pomeranja onih segmenata melodije, koji dolaze nakon svake menzurálne izmene. Zato će, za razliku od

„kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“, biti promenjen način merenja takvih modifikacija. Umesto takta, koji je sada prevelik da se pomoću njega „izmere“ nastali preobražaji, u toj funkciji koristiće se vrednost metričke jedinice.

Smanjivanjem trajanja tonova i/ili pauza u gornjem glasu, kao i njihovim izostavljanjem, događa se pozitivan pokret (jer se u levo horizontalno premeštaju segmenti melodije koji dolaze nakon promene), dok je u donjem glasu takav pokret negativan. Nasuprot tome, kada se tokom izvedenog spoja vrši povećavanje trajanja tonova i/ili pauza, ili njihovo umetanje, gornji glas ima negativno pomeranje segmenta melodije (u desno), dok je u donjem glasu ono pozitivno. Iznad svake „pomerajuće note“ ili „pomerajuće pauze“, biće napisana broјčana vrednost načinjene horizontalne izmene. Pored toga, ukoliko se u izvedenom spoju umeću nove note i/ili pauze, to se broјčano pokazuje iznad ranije određene oznake: \vee .

Formula izvedenog spoja za neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt piše se osobenim načinom. Naime, rimski brojevi, kojima se obeležavaju kontrapunktske deonice, spajaju se znakom + (plus) i postavljaju u zagradu. Uz broјčanu oznaku glasa sa izmenama, kao suprascripcija daje se oznaka neproporcionalnih menzuralnih izmena (\mathfrak{p}) i spaja sa skraćenicom za horizontalis (h), te se nakon znaka jednakosti nabrajaju, u vidu broјčanog zapisa, sve izmene, međusobno razdvojene zarezom. Nakon zagrade navodi se suma horizontalnih pomeranja; piše se oznaka Σ (sigma) spojena sa oznakom neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta (\mathfrak{p}), te se posle znaka jednakosti izlaže zbir hh . Kada izmene imaju oba glasa, daju se dve takve cifre, posebno za gornji i donji glas. To će biti pozitivan ili negativan broj, čime se može izvesti zaključak o promenama menzure melodijske linije. Kada je za gornji glas pozitivna suma pomeranja segmenata melodije, onda je ona „sažeta“, „sabijena“, dok negativan broj pokazuje njeno „širenje“, „rastezanje“; za donji glas to je obrnuto.⁸¹² Na kraju formule, strelicama se pokazuju nastale modifikacije (\leftrightarrow , $\rightarrow\leftarrow$). Strelice se ne pišu kada se povećavanje i smanjivanje menzure tonova međusobno kompenzuje (u sumi se tada zadržava ista veličina melodije).

Formula izvedenog spoja bi npr. mogla imati sledeći vid: $(I + II \mathfrak{p}^h = \frac{1}{4}, -\frac{1}{2}, 2, -\frac{1}{2}, -1)$
 $\Sigma \mathfrak{p} = \frac{1}{4}\leftrightarrow$. Na osnovu nje može se zaključiti da je primenjen nepotpun neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt, u kojem je, nakon pet raznovrsnih izmena, donja melodija za četvrtinu metričke jedinice duža u odnosu na prvobitni spoj. Dvostruko-

⁸¹² Ovde ne bi trebalo poistovećivati „širenje“ i „sažimanje“ vremenske distance glasova i fizionomije melodijske linije. Njihove relacije su obrnute, npr. u prvom slučaju se za gornji glas „širenje“ događa kada on ima pozitivan pokret, dok je u drugom slučaju pozitivna vrednost njegovih menzuralnih izmena u funkciji „sažimanja“.

menzuralno-varijabilni kontrapunkt imaće formulu izvedenog spoja, koja kombinuje navedene načine predstavljanja propocionalnih i neproporcionalnih izmena kontrapunktskih melodija: $(I^{p=1:2} + II^{ph=1/4, -1/2, 2, -1/2, -1}) p = 1 : 2, \Sigma p = 1/4 \leftrightarrow$.

Kod menzuralno-varijabilnog udvajanja, iznad rimskog broja izlažu se oznake koje pokazuju dupliranje ($dp, d\bar{p}$). Nakon znaka jednakosti, menzuralne izmene predstavljaju se već navedenim načinom, uz izvođenje njihove sume posle zagrade: $(I^{dp=1:2} + II) p = 1 : 2$ ili npr. $(I^{dph=2, 1, 1/2, -1/2, -1/2, -1/2} + II) \Sigma p = 1 \leftrightarrow$.

Menzuralno-varijabilni kontrapunkt dovodi do horizontalnih pomeranja segmenata melodije, pri čemu to nije horizontalno-pokretni kontrapunkt u njegovom ordinarnom vidu. Nasuprot slučajevima gde se kontrapunktske melodije premeštaju u celini, pri tom zadržavajući u potpunosti prepoznatljivost, ovde je zastupljeno proizvođenje njihovih varijanti pomoću menjanja menzure tonova, što može dovesti do njihovog „rastezanja“ ili „sažimanja“. Naizgled uzajamno povezane, ove dve vrste složenog kontrapunkta imaju principijelne razlike.

3.1.1. Kristalizacija principa menzurisanja tonova

U ovom delu rada biće sagledan proces kristalizacije principa „merenja“ dužine tonova, u kompozitorskoj praksi od srednjeg veka do kraja renesanse. Razmatranje navedene problematike bitno je za ovo istraživanje, jer će dovesti do boljeg razumevanja nastanka i primene menzuralnog variranja u kontekstu složenog kontrapunkta.

Tokom srednjeg veka, korišćenjem tzv. modalnog ritma (XII vek) kompozitori su težili da organizuju vremensku dimenziju muzičkog toka (nasuprot improvizacionom izvođenju). U kompozitorskoj praksi to je, verovatno, formirano ranije, ali se do vremena notrdamske polifonije nije pojavljivalo u notnom zapisu.⁸¹³ Unoseći poredak u muzičko delo, šest ritmičkih modusa sprečavali su izvođačku improvizaciju, obezbeđujući ritmičku određenost glasova i njihovu koordinaciju. Oni su mogli biti modifikovani deljenjem ili objedinjavanjem osnovnih modalnih jedinica (lat. *fractio modi, fusio modi*).⁸¹⁴

Odabrani modus je oblikovao osnovnu melodiju, pojavljivao se svojevrsni ritmički ostinato, „stvarao se krug postupaka koji su dovodili do obnavljanja materijala prilikom

⁸¹³ Cf. Юлия Евдокимова, *Многоголосие средневековья...*, op. cit., 47.

⁸¹⁴ Cf. Георгий Пелецис, op. cit., 155.

ponavljanja.⁸¹⁵ Upravo ova karakteristika relevantna je i za menzuralno-varijabilni kontrapunkt. Ritmička organizacija glasova iznad kantusa firmusa, takođe je sprovedena korišćenjem modusa (sadržanog u vodećoj deonici ili uvođenjem novog). Vršeno je ponavljanje srodnih melodijskih figura. To je dovelo do formiranja određenih principa u radu sa melodijom i varijantno-ostinatnog obrazovanja muzičke forme.⁸¹⁶ Postepena kristalizacija ritmičkog variranja, uslovljavala je potrebu izgradnje sistema odnosa trajanja tonova.⁸¹⁷

Krajem XIII veka primenjivana je tzv. „menzuralna notacija“, čime su tonovi dobijali preciznije vremenske korelacije. To je od velikog značaja za potonji razvoj kontrapunktske tehnike, jer je time omogućen razvoj višeglasne muzike, posebno polifonije.⁸¹⁸ Vidovi ritmičkog deljenja – menzure – imali su specifične nazive.⁸¹⁹

Uvođenjem menzuralne notacije pojavila se mogućnost preciznije koordinacije i uodnošavanja glasova, ispoljavala se ritmička kreativnost kompozitora. Pri tom, izraženija je bila polifoničnost deonica, manifestovao se razvoj harmonske komponente muzičkog toka. Ritam je već samostalan element, što je vodilo kasnijoj pojavi izoritmije. Korišćenje melodijskog ostinata, pretežno u tenoru, raščlanjavalo je muzičku formu (svako ponavljanje predstavljalo je nov odsek kompozicije, npr. u motetu). Najava nove prakse komponovanja, u ovom periodu se uočava i kod preklapanja granica ritmičkog i melodijskog ostinata, što je dovodilo do drugačije ritmizacije melodije tenora koja se ponavlja.⁸²⁰

Izoritmička tehnika komponovanja, karakteristična za muziku XIV i jednim delom XV veka, sadržala je taleu – ostinatnu ritmičku formulu i kolor – ostinatni melodijski kompleks tonova. Tretirani kao odvojeni elementi, oni su ponavljanjem obično oblikovali melodiju tenora. Dolazilo je do pojave dva nivoa raščlanjavanja forme kompozicije: kolor je obično određivao dužinu većih delova (često su to dva, ređe tri dela). Manje strukturne jedinice bile su analogne trajanju izložene talee – to su tzv. izoritmički periodi (ili talea-periodi).⁸²¹

⁸¹⁵ Оксана Верба, Жанровое пространство вариантной техники письма: от средневековой полифонии к современной музыкальной композиции, *Южно-Российский музыкальный альманах, Выпуск 1*, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов, 2010, 14–15.

⁸¹⁶ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 48–49.

⁸¹⁷ S druge strane, metrička struktura krupnijeg plana bazirala se na trodelnosti; ona je smatrana savršenom, za razliku od dvodelnosti, nesavršene, koja će ući u upotrebu kasnije. Trodelnost je tako tretirana jer je imala „početak, sredinu i kraj“; pored toga, simbolizovala je Sveto Trojstvo. Cf. Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge – Massachusetts, 1949, 96.

⁸¹⁸ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 84.

⁸¹⁹ Menzura longe je imenovana *modus* (podela na tri brevisa bila je *modus perfectum*, na dva – *modus imperfectum*), brevisa *tempus* (na tri semibrevisa – *tempus perfectum*, na dva – *tempus imperfectum*), semibrevisa *prolatio* (na tri minime *prolatio major*, na dve – *prolatio minor*). Cf. Ibid., 86–87.

⁸²⁰ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 91.

⁸²¹ Cf. Наталья Симакова, *Вокальные жанры...*, op. cit., 60; Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 40.

Korelacija talee i kolora čini osnovu muzičkog oblika, koji može biti složen ukoliko su melodijski i ritmički obrasci različite dužine, što dovodi do njihovog svojevrsnog preklapanja. Pri tom, poslednji deo mogao je imati i diminuciju tenora, odnosno promenu menzure tonova u određenoj proporciji, te je, po trajanju, on manji od ostalih delova. Tu se manifestovalo svojevrsno ritmičko variranje pomoću proporcionalnih menzuralnih izmena.

Kod Vitrija (Philippe de Vitry) koristi se i panizoritmija, odnosno „višeglasne melodijske varijacije na ostanatni ritam“ (izoritmička organizacija svih deonica).⁸²² S druge strane, izoperiodika je donosila i neke kvalitativno nove pojave, npr. ponavljanje kadence (izoharmonija), melodijskih fraza u jednom ili više glasova (izomelija).⁸²³

U narednom primeru izdvojena je samo deonica tenora, kako bi se jasnije uočila primena izoritmije. Talea ima dvanaest a kolor osamnaest tonova (da bi se iznova usaglasio početak ova dva elementa, potrebno je da se prvi izloži tri, a drugi dva puta). Ovde se manifestuje ritmičko variranje istih tonova (dve pojave kolora naspram tri talee) – to su prvi značajniji primeri menzuralno-varijabilnog rada:

Primer 218

Gijom de Mašo, *De bon espoir/Puis que la douce/Speravi* (motet, deonica tenora)

Pojavljuje se i menzuralno-varijabilni kontrapunkt, odnosno drugačija ritmička organizacija muzičkog materijala koji se ponavlja, što omogućava razlikovanje prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja. Sledeći primer ima takve karakteristike: ponavljanje najnižeg glasa izvedeno je u proporciji $2 : 1$, dok melodije gornjih deonica sadrže neproporcionalne izmene (ton koji je izostavljen naveden je u zagradi):

⁸²² Cf. Юлия Евдокимова, *Многоголосие средневековья...*, op. cit., 128.

⁸²³ Cf. Ibid., 124.

Primer 219a

Gijom de Mašo, *Lasse! je sui en aventure* (motet, t. 1–6)

J'ay tant mon cuer et mon orgueil cre - u Et te - nu
Las - se! je sui

Primer 219b

Gijom de Mašo, *Lasse! je sui en aventure* (motet, t. 116–120)

Et se je
Tant qu'en pri

Ovo je omogućeno novim sistemom ritmike i biće razvijano tokom XV veka. Dolaziće do izlaganja ritmičkih varijanti melodija, raspoređivanja istog muzičkog materijala u različite „mere“ taktova – do izvođenja „raznolike celine iz opšte osnove.“⁸²⁴

Ponavljjanje melodija ili njihovih segmenata, uz izbegavanje doslovnog izlaganja, u muzici XV veka nazivano je „varijetas“ (lat. *varietas* – različnost, raznolikost, raznovrsnost). Ovde je važna organizacija trajanja tonova, što su isticali i renesansni muzički teoretičari: „U svakom kontrapunktu potrebno je najrevnosnije tražiti raznovrsnost (*varietas*). (...) Takvu raznovrsnost kompozitor ili koncentor [onaj koji improvizuje kontrapunkt, prim. Z. B.] postiže kada komponuje ili peva, smenjujući razne kvantitacije (menzure), perfekcije (kadence), proporcije (ritmičke odnose), konjukcije (melodijske intervale), čas sa sinkopama čas bez sinkopa, čas sa fugama čas bez fuga, čas sa pauzama čas bez pauza, čas sa diminucijama čas bez njih. No, pri tom potrebno je ispoljiti visoku meru. Jedna mera raznovrsnosti pristaje kantileni, druga motetu a treća misi.“⁸²⁵ U ovakvom shvatanju,

⁸²⁴ Кира Южак, Об эволюции художественного смысла, *Советская музыка*, № 1, 1986, 114.

⁸²⁵ „Octava si quidem et ultima regula haec est quod in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est (...). Hanc autem diversitatem optimi quisque ingenii compositor aut concentor efficit, si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, nunc per aliam, nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc per unam conjunctionem, nunc per aliam, nunc cum syncopis, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane, aut componat aut concinnat. Verumtamen in his omnibus summa est adhibenda ratio (...) nec tot nec tales varietates uni cantilenae congruunt quot et quales uni moteto, nec tot et quales uni moteto quot et quales uni missae.“ Johannes Tinctoris, *Liber de arte ...*, op. cit., 152.

prepoznaje se i uticaj retoričkog učenja, čiji su osnovni elementi samo „prevedeni“ u oblast muzike.⁸²⁶ Još jasnije se veza između oratorske i muzičke „reči“ manifestuje kod ponavljanja u kontrapunktu: „Kada se peva iznad ujednačenog kantusa, trebalo bi po mogućnosti izbegavati redikte [ponavljanje istih melodijskih obrta, prim. Z. B.], posebno ukoliko se oni već nalaze u tenoru.“⁸²⁷

Pod uticajem navedenih ideja, formirana je vrlo karakteristična tehnika komponovanja – „simultano variranje“, kao jednovremeni spoj nekoliko melodijskih varijanti: „S različitim stepenom srodnosti ili udaljenosti, s različitim stepenom razvijenosti (od malih motiva do razvijenih fraza), svaki glas stremi da bude varijanta izvorne melodije, da se upoređuje s njom. Kao glavni, pojavljuje se ritmički preobražaj.“⁸²⁸ Navedene karakteristike zapažaju se već u kompozitorskoj praksi na prelazu između ars nove i renesanse:

Primer 220

Džon Danstejbl, *Missa Da gaudiorum premia* (Credo, t. 129–133)

The musical score for Example 220 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The lyrics are: "ma in re-mis-si o - nem pec - ca - to - Et vi - - - -". The music features a complex rhythmic structure with various note values and rests.

Menzuralno-varijantna tehnika komponovanja nalazi primenu i u kanonskoj imitaciji, što je pokazano u narednom primeru, gde se koristi proporcija $4 : 3 : 1$ (četiri osmine najvišeg glasa po trajanju se poklapaju sa tri osmine srednjeg glasa i jednom četvrtinom s tačkom u basu):

Primer 221

Johanes Čikonija (Johannes Ciconia), *Le ray au soleyl* (t. 1–3)

The musical score for Example 221 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The lyrics are: "Le ray au so-leyl qui dret som kar-mey- ne En soy bra - cant la dou- Le ray au so - leyl qui dret som kar -mey- ne En". The music features a complex rhythmic structure with various note values and rests.

⁸²⁶ Npr. poslednje citirane rečenice navedenog citata preklapaju se sa stavovima Cicerona (Marcus Tullius Cicero) da orator može praviti stilske izbore u svom izlaganju, u zavisnosti od teme, auditorijuma itd. Cf. Alexis Fleur Luko, *Unification and Varietas in the Sine nomine Mass from Dufay to Tinctoris*, A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Ph.D. in Musicology, Schulich School of Music McGill University, Montreal, 2007, http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1417712842949~427, ac. 22. 05. 2013. at 10.11 PM

⁸²⁷ „Sexta regula est, quod super cantum planum canentes in quantum possumus redictas evitare debemus maxime si aliqua fuerint in tenore.“ Johannes Tinctoris, op. cit., 150.

⁸²⁸ Cf. Юлия Евдокимова, *Музыка эпохи Возрождения...*, op. cit., 72.

Jedan od vodećih principa muzičke umetnosti XV veka jeste obnavljanje muzičkog materijala kod ponavljanja, često realizovano pomoću izmena menzure tonova. Pojavljuje se varijantna imitaciona faktura. Dva osnovna pojavna oblika ovakvog kontrapunktskog udvajanja – simultano variranje (imitacija na nultoj vremenskoj distanci) i „kašnjenje“ drugog glasa – pokazana su u narednom primeru:⁸²⁹

Primer 222a

Gijom Difaj, *Missa L'Homme armé* (Kyrie, t. 59–63)

Primer 222b

Gijom Difaj, *Missa L'Homme armé* (Gloria, t. 7–9)

Pored navedenih načina manifestovanja ritmičkog varijetasa, on je korišćen i u radu sa tematskim materijalom.⁸³⁰ To je navedeno u narednom primeru, gde se uočava promena menzure tonova, kao i njihovo izostavljanje ili dodavanje:⁸³¹

⁸²⁹ Prema renesansnim teorijskim određenjima, tumačenje prvog primera bilo bi otežano zbog nedostatka „kašnjenja“ jednog od glasova; drugi primer je slojevitiji, mogao bi biti imenovan raznim terminima: *imitazione sciolta* kod Carlina, *canon* kod Arona, dok bi Vićentino to jednostavno tretirao kao „fugu na rastojanju sekste.“ Cf. Agostino Magro, *Varietas et uniformité dans la messe L'Homme armé de Guillaume Dufay, Musurgia: Analyse et pratique musicales, Vol. 7, No. 1, Musiques anciennes*, Editions ESKA, Paris, 2000, 24.

⁸³⁰ Cf. Hellmuth Christian Wolff, *Die Variationstechnik in den frühen Messen Palestrinas, Acta Musicologica, Vol. 27, 1955, 59–70.*

⁸³¹ Cf. *Ibid.*, 70.

Primer 223

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa O regem Coeli*

Kyrie II
a Ky - ri - e e - lei - son.

b

Gloria
Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

Credo
Et ex Pa - tre na - - - - - tum.

U sledećem primeru sadržana je drugačija kontrapunktska situacija, koja bi „školskom“ terminologijom bila imenovana kao „slobodna imitacija“:

Primer 224

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa quarta L'homme armé (Credo, t. 142–151)*

Cantus
(o) - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven -

Altus
rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - -

Tenor
mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven -

Bassus
o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu -

- - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. -

tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

Kristilizacija principa „merenja“ tonova bila je duga i složena. Težnje prema sprečavanju izvođačke improvizacije, u srednjem veku su dovele do pojave ritmičkih modusa. Nadogradnjom ovog sistema, stvorena je izoritmija, kao specifičan vid ritmičkog variranja. Tako su obezbeđeni uslovi potonjeg razvoja tehnike „varijetas“ i „simultanog variranja“. Ovakav rad primenjivan je i u kontekstu složenog kontrapunkta, čime je značajno obogaćen arsenal kompoziciono-tehničkih sredstava renesansnih kompozitora. Primenom menzuralnog variranja, ispoljavalo se i njihovo majstorstvo u vladanju muzičkim materijalom.

3.1.2. Proces razvoja teorije menzurisane muzike

Pojavi menzuralnog variranja prethodio je dug period teorijskog uobličavanja načina „merenja“ dužine tonova. Zato će u narednom tekstu biti izložen pregled razvoja muzičko-teorijske misli posvećene istraživanju problematike menzurisane muzike.

Razmatranja vremenskog uređenja muzičkog toka pojavljuju se još u prvim srednjovekovnim traktatima u XI veku. Merenje dužine tonova, ili melodijskih segmenata, tada je bilo samo približno, pretežno orijentisano prema kontrolisanoj ritmičkoj improvizaciji, uz oslonac na poetsku metriku. Ponekad se njihovi uzajamni odnosi definišu kao dvostruko duže i kraće trajanje, što je povezano sa proporcijom.⁸³²

U polifoniji notrdamske škole zapisivanje „izmerenih“ tonova uslovalo je potrebu teorijskog uobličavanja takvog postupanja. Ovo je posebno ispoljeno u traktatima nastalim tokom XIII i XIV veka, prvenstveno kod sagledavanja pravila komponovanja diskantusa. Već se pojavljuju određenja šest ritmičkih modusa, na osnovu njih se definišu odnosi konsonanci i disonanci, uvode se vertikalne linije za označavanje pauza.⁸³³

Razmatranje vremenskog trajanja tonova sadržano je u mnogim muzičko-teorijskim traktatima XIII veka. Pravi se distinkcija između ravne i menzurisane muzike (lat. *musica plana*, *musica mensurata*).⁸³⁴ Franko (Franco) uvodi figure ili znakove za pevanje, oznake za *longu*, *brevis* i *semibrevis* uz određenje njihovog trajanja,⁸³⁵ sagledava uzajamni redosled figura, izlaže pravila perfekcije i imperfekcije.⁸³⁶ Značaj ovih teorijskih dostignuća ogleda se u ustanovljenju jasnih i jednoznačnih odnosa između nota velikih dužina, *longe* i *brevisa*. Kod kraćih trajanja napravljeni su samo prvi koraci, uvođenjem grupa od dva ili tri *semibrevisa* umesto *brevisa*.⁸³⁷ Dolazi i do standardizacije menzuralnih ligatura, koje se tretiraju kao „spoj prostih figura, uređen pomoću odgovarajućih vratova.“⁸³⁸ Franko je, zapravo, jedan od prvih teoretičara muzike koji je izvršio „merenje“ tonova. To se može razumeti i kao tendencija ispoljena prema prevazilaženju uticaja modalne ritmike, jer je „u svojim revizijama već

⁸³² Cf. Guido d'Arezzo, op. cit., 14–15.

⁸³³ Cf. Erich Reimer, op. cit.

⁸³⁴ Cf. Marchetus de Padua, *Lucidarium*, In Martin Gerbert (Ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, III*, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784, 69.

⁸³⁵ Cf. Franco, op. cit., 119.

⁸³⁶ Cf. Ibid., 119–123.

⁸³⁷ Cf. Willi Apel, op.cit., 338.

⁸³⁸ „Ligatura est conjunctio figurarum simplicium per tractus debitos ordinata.“ Franco, op. cit., 124.

postojećeg notacionog sistema, u centar postavio odvojenu notnu vrednost, a ne modalni obrazac.⁸³⁹

Osobena su poimanja, u kojima se pravi distinkcija između „jednostavnog diskantusa“ (lat. *simplex discantus*) zasnovanog na konsonantnim sazvučjima obrazovanim pomoću tehnike „nota prema noti“ i „menzurisanog diskantusa ukrašenog cvetovima“ (lat. *discantus mensurabilis floribus adornatus*), koji je ispoljen „kada se nekoliko tonskih visina ili nota (...) mogu redukovati do jedne tonske visine ili note“.⁸⁴⁰ Ima i drugačijih imenovanja, npr. za prvi vid muzike upotrebljava se naziv „strogi kontrapunkt“ (lat. *contrapunctus stride semptus*), za drugi – „bujni, raskošni kontrapunkt“ (lat. *contrapunctus large semptus*).⁸⁴¹

Nov ritmički sistem izlaže Vitri.⁸⁴² Uvođenjem minime i semiminime, kao kratkih notnih vrednosti, ustanovljeno je imperfektno deljenje na svim nivoima menzure; trodelnost i dvodelnost tretiraju se ravnopravno, što stvara potrebu postavke njihove oznake na početku kompozicije.⁸⁴³ Uvođenje menzurálnih znakova pokazuje dubinske izmene u metričkom sistemu, to su kvalitativno nove pojave: „One obezbeđuju kompozitoru arsenal raznovrsnih metara, što je, svakako, bilo nedostižno za muzičara perioda *ars antiqua*, obučenog po sistemu notiranja ritmičkih modusa u okvirima trodelne *perfectio*.“⁸⁴⁴

Tokom XIV veka posebno je ispoljen intenzivan razvoj menzurálnog sistema, on nije bio postojan čak ni u okviru jednog pokolenja.⁸⁴⁵ U tom kontekstu, bitno je određenje vremenskih proporcija u muzici, kao i tretman sazvučja u skladu sa njihovim ritmičkim svojstvima.

Diminuciju kao vid proporcije razmatra Muris (Johannes de Muris).⁸⁴⁶ Nešto potpunije, one su sagledane kod Beldomandisa (Prosdocimo de' Beldomandi).⁸⁴⁷ Najveći teorijski doprinos izučavanju ove problematike dao je Tinktoris, koji već povezuje trajanje

⁸³⁹ Anna Maria Busse Berger, The evolution of rhythmic notation, In Thomas Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 634.

⁸⁴⁰ „Quando plures voces seu notulae (...) ad unam vocem seu notulam“. Petrus frater dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili, In Johannes Wolf, Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1913–1914, 516.

⁸⁴¹ Cf. Prosdocimo de' Beldomandi, *Contrapunctus*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1984.

⁸⁴² Cf. Philippe de Vitry, *Ars nova*, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, III, Durand, Paris, 1864–1876, 13–22.

⁸⁴³ Cf. Ibid., 19–20.

⁸⁴⁴ Римма Поспелова, *Западная нотация XI–XIV веков; Основные реформы (на материале трактатов)*, Композитор, Москва, 2003, 177–178.

⁸⁴⁵ Cf. Edward Houghton, Rhythm and Meter in 15th-Century Polyphony, *Journal of Music Theory*, Vol. 18, No. 1, 1974, 191.

⁸⁴⁶ Cf. Johannes de Muris, *Libellus cantus mensurabilis*, In Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, III, Durand, Paris, 1864–1876, 58.

⁸⁴⁷ Cf. Prosdocimo de' Beldomandi, op. cit., 218.

tonova sa tretmanom konsonantnih i disonantnih sazvučja, što dovodi do ustanovljenja veze između tonskih dužina i harmonskog toka, baziranog na određenim pravilima raspodele i položaja konsonantnih i disonantnih sazvučja. Izučavanje korelacija dužine tonova, rezultiralo je određenjem 25 različitih varijanti, uporedo sa njihovim inverzijama.⁸⁴⁸ Razumevanje proporcija je vršeno pomoću menzure kao stabilne vremenske mere. Imajući u vidu njenu povezanost sa tretmanom disonanci, „menzura je i jedinica fizičkog merenja vremena i vremenska jedinica koja upravlja obradom disonance u muzici.“⁸⁴⁹

Vremensku dimenziju muzike istraživali su i drugi muzički teoretičari renesanse. Posebno je obuhvatno ovu problematiku razmotrio Kokliko.⁸⁵⁰ Već se pojavljuje potpun sistem preciznog zapisivanja trajanja tonova. U mnogobrojnim primerima, koristi se menzuralna notacija u beloj varijanti, koja je već tokom XV veka smenila crnu notaciju. Vićentino aktuelizuje mnoge važne elemente preciznijeg određenja odnosa trajanja tonova.⁸⁵¹ Slično postupa i Carlino;⁸⁵² upoređivanjem nota, ustanovljeni su proporcionalni odnosi njihovih dužina, posebno u slučaju kada je potrebno odrediti da li će se konstituisati dvostruke ili trostruke relacije između njih.⁸⁵³ Glareanus tokom razmatranja vremenske komponente muzike navodi veliki broj primera.⁸⁵⁴ S druge strane, Morli menzuralne karakteristike muzike sagledava osobenim pristupom, bliskim sistemu kontrapunktskih vrsta (ovde je to imenovno kao „načini“), određujući vidove formiranja dvoglasa na osnovu ritmičkih proporcija.⁸⁵⁵

Teorijska uopštavanja vremenskog aspekta muzike, u periodu koji je obuhvaćen ovim razmatranjem, težila su konkretizovanju aktuelne kompozitorske prakse. Tako je, zahvaljujući izgrađenom sistemu menzurisanja tonova, tokom renesanse omogućeno ritmičko variranje muzičkog materijala. To je uključivalo i primenu takvih modifikacija u oblasti složenog kontrapunkta. Međutim, ovakva postupanja, povezana sa kontrapunktskom tehnikom, nisu

⁸⁴⁸ Cf. Johannes Tinctoris, *Proportionale...*, op. cit.

⁸⁴⁹ Ruth I. DeFord, On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 58, No. 1, 2005, 41.

⁸⁵⁰ Teoretičar sistematizuje znakove kojima se obeležava dužina tonova ili pauza, piše o ligaturama savršenog i nesavršenog tempusa, tački koja produžava trajanje tona, primeni prolacije, taktuse i menzurama diminucije i augmentacije. Cf. Адриан Пети Коклико, op. cit., 182–197.

⁸⁵¹ Razmotreni su, između ostalog, veliki i mali modus, tempus, prolacija, znakovi za obeležavanje dužine tonova i njihove duple proporcije, pauze, menzura. Cf. Nicola Vicentino, op. cit., 74–76.

⁸⁵² Posebnu pažnju teoretičar posvećuje sinkopama, pauzama, tempu (ital. *tempo*, italijanska varijanta latinskog izraza *tempus*) i prolacijama. Cf. Gioseffo Zarlino, op. cit., 209–212, 268–270.

⁸⁵³ Cf. Ibid., 269.

⁸⁵⁴ Cf. Henricus Glareanus, op. cit. Belerman je čak svoje istraživanje menzuralne notacija XV–XVI veka bazirao upravo na Glareanusovim primerima, u velikoj meri iskoristivši njegova poimanja. Cf. Heinrich Bellermann, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Georg Reimer, Berlin, 1858.

⁸⁵⁵ Cf. Thomas Morley, op. cit., 100–104.

fiksirana u radovima muzičkih teoretičara. Takva situacija je bila aktuelna u muzičkoj teoriji sve do XX veka.

3.1.2.1. Savremena tumačenja

Menzuralno variranje u kontekstu složenog kontrapunkta, u pojedinim radovima sovjetskih i ruskih muzičkih teoretičara pojavljuje se tek od XX veka, pri čemu je ova materija prezentovana više u formi informativnog izlaganja. Na Zapadu, kao i kod nas, ne postoje istraživanja ovakvog kontrapunktskog rada. To je jedna od najmanje izučenih vrsta složenog kontrapunkta. Zato će, pre obuhvatnijeg sagledavanja ove problematike, biti dat kritički prikaz radova koji sadrže razmatranja određenih aspekata menzuralnog variranja.

U prvobitnoj varijanti uvoda za *Pokretni kontrapunkt*, Tanjejev navodi mogućnost reinterpretacije muzičkog materijala, uz proporcionalne izmene dužine tonova.⁸⁵⁶ U samom radu definisan je „kontrapunkt sa pauzama i bez pauza“.⁸⁵⁷ Pored toga, kod razmatranja mogućnosti primene osnovne konstrukcije, izložen je i način proizvođenja izvedenog spoja sa jednim glasom u augmentaciji.⁸⁵⁸

Muzički teoretičari nisu pokazivali tendencije temeljnijeg bavljenja ovom problematikom. Tako, u tabelarnom prikazu mogućih vidova izvedenih spojeva, Južak navodi tzv. „kontrapunkt koji dozvoljava uveličavanje ili umanjivanje“ (ne precizirajući to konkretnije) i „kontrapunkt koji dozvoljava parcijalno uveličavanje ili umanjivanje“.⁸⁵⁹ Takve ideje nisu razrađene, niti su ukazane osnovne smernice daljih istraživanja. Osim proporcionalnih izmena, zanemarene su slobodnije modifikacije ritma kontrapunktskih deonica izvedenog spoja.

Kod drugih muzičkih teoretičara navode se mogućnosti takvog uveličavanja ili umanjivanja jednog ili nekoliko glasova;⁸⁶⁰ to može biti podvrsta „kontrapunkta koji dozvoljava preobražaj“,⁸⁶¹ u tipologiju složenog kontrapunkta ulazi „kontrapunkt koji dozvoljava ritmičko uveličavanje“ (potpun i nepotpun) i „kontrapunkt koji dozvoljava ritmičko umanjivanje“ (potpun i nepotpun).⁸⁶² Bez temeljnije razrade navode se i zapažanja o takvom kontrapunktskom radu: „Ritmičko trajanje glasova može biti uvećano, umanjeno,

⁸⁵⁶ Cf. Сергей Танеев, Фрагмент из варианта..., op. cit., 46.

⁸⁵⁷ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной конtrapunkt...*, op. cit., 300–315.

⁸⁵⁸ Cf. Ibid., 225–226.

⁸⁵⁹ Cf. Кира Южак, Некоторые вопросы..., op. cit., 236–237.

⁸⁶⁰ Cf. Виктор Фраенов, Сложный..., op. cit., 97.

⁸⁶¹ Cf. Виктор Фраенов, *Учебник...*, op. cit., 14.

⁸⁶² Cf. Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 95.

neproporcionalno rastegnuto ili zbijeno; iz njih mogu biti izuzete pauze ili, naprotiv, umetnute nove itd.“⁸⁶³ Sve ovakve izmene ritma, uz očuvanje tonova, moguće je realizovati i u formi složenog kontrapunkta. Varijabilnost veličine melodije pomoću augmentacije ili diminucije (element tzv. „preobražajnog kontrapunkta“), u praksi se koristi u samo jednom glasu (u suprotnom, u dvoglasu dolazi do promene tempa, a ne kontrapunktskih odnosa glasova).⁸⁶⁴

Ritmičke izmene u složenom kontrapunktu na osoben način tumači Simakova, uz nedoslednost kod terminološkog određenja i problematična shvatanja takvog kontrapunktskog rada. Naime, nakon odrednice „kontrapunkt koji dozvoljava metričke izmene, tj. proračunat na proporcionalno uveličavanje ili skraćivanje dužina“, koriste se još imenovanja: „složeni kontrapunkt koji dozvoljava ritmičko uveličavanje ili umanjivanje“,⁸⁶⁵ „kontrapunkt koji dozvoljava metro-ritmički preobražaj“,⁸⁶⁶ „kontrapunkt koji dozvoljava metričke izmene glasova“.⁸⁶⁷ U kontekstu dvoglasa, prema Simakovoj konsektivna forma takvog kontrapunkta nije karakteristična za renesansnu muzičku praksu, već se on primenjuje u simultanoj formi sa minimalno tri glasa (kasnije će biti dokazano da ovakav stav nije ispravan).⁸⁶⁸ Simakova još zapaža: „Nepotpun vid je osnovna i tipična forma manifestovanja kontrapunkta sa metričkim izmenama tonova.“⁸⁶⁹ Posmatraju se samo proporcionalne izmene, dok ostali načini modifikacije ritma nisu istaknuti. Takav kontrapunkt nema svoju tehniku komponovanja, on sadrži „već poznate tajne korišćenja prividnih glasova, dodatnih notnih sistema, prelaznih spojeva itd.“⁸⁷⁰ U tom kontekstu, za ostvarivanje proporcionalne izmene jednog kontrapunktskog glasa, uz očuvanje melodijske fizionomije drugog, koristi se metoda osnovne konstrukcije.⁸⁷¹

Problematici menzurálnih izmena u kontrapunktu slično pristupaju i drugi muzikolozi. Pod složenim kontrapunktom „koji dozvoljava preobražaj“, ubraja se i onaj „koji dozvoljava uveličavanje ili umanjivanje“,⁸⁷² koji se još imenuje kao „kontrapunkt sa ritmičkim uveličavanjem ili umanjivanjem“,⁸⁷³ „kontrapunkt sa ritmičkim preobražajem“, što u

⁸⁶³ Ibid., 93.

⁸⁶⁴ Cf. Михаэль Ройтерштейн, op. cit., 98.

⁸⁶⁵ Cf. Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga..., часть I*, op. cit., 251.

⁸⁶⁶ Cf. Ibid., 252.

⁸⁶⁷ Cf. Ibid., 291.

⁸⁶⁸ Cf. Ibid., 292.

⁸⁶⁹ Ibid., 316.

⁸⁷⁰ Ibid., 292.

⁸⁷¹ Cf. Ibid., 316.

⁸⁷² Cf. Татьяна Дубравская, *Полифония...*, op. cit., 105.

⁸⁷³ Cf. Ibid., 105.

poslednjem slučaju podrazumeva augmentaciju, diminuciju i izmene metra.⁸⁷⁴ U prva dva slučaja dolazi do proporcionalne izmene svih tonova jednog glasa, dok je promena metra karakteristična za menzuralni kanon. Načini izrade takvog kontrapunkta nisu navedeni.

Kao zaseban vid složenog kontrapunkta, ukrajinski muzikolog Pjaskovski navodi „ritmičko-razmerni kontrapunkt“ (ukra. *ритмічно-масштабний контрапункт*).⁸⁷⁵ Reč je o proporcionalnim izmenama, koje se praktično mogu realizovati tako što se uz osnovnu i modifikovanu varijantu melodije, dopisuje kontrapunkt u trećem glasu. Takva mogućnost pronalazi se kod dvoglasnog manzuralnog kanona sa dopunskim glasom.⁸⁷⁶

U radovima koji aktuelizuju ritmički preobražaj u kontekstu složenog kontrapunkta, nema jedinstvene terminologije niti unifikovanog pristupa. O tome se govori nepotpuno, često informativno. Imajući u vidu navedene činjenice, cilj je da se popune detektovane praznine i oformi celovit sistem menzuralno-varijabilnog kontrapunkta.

3.2. Menzuralno-varijabilno udvajanje

U ovom delu rada biće izučeno udvajanje kontrapunktske melodije, izvršeno pomoću njenog menzuralnog variranja. Takva organizacija izlaganja uslovljena je praktičnim razlozima: osnovne specifičnosti i mogućnosti menzuralnih melodijskih preobražaja, na početku se jasnije mogu sagledati upravo na primeru udvajanja. To će postati osnova potonjih teorijskih uopštavanja.

Menzuralno-varijabilno udvostručenje jednog glasa ne izlazi iz okvira prostog kontrapunkta, jer nedostaju prvobitni i izvedeni spojevi (osim ukoliko se ne izvrši njegovo ponavljanje uz uvođenje novih menzuralnih izmena). S druge strane, u kontrapunktskoj fakturi od tri i više glasova, takvim udvajanjem nastaje složeni kontrapunkt (nepotpun ili potpun). Muzički materijal koji nije udvojen dopisuje se naknadno. Međutim, kod izrade menzuralno-varijabilnog umnožavanja na fonu prethodno postavljene melodije – *c.f.*, situacija je komplikovanija, posebno ukoliko originalna i udvojena deonica nisu na istoj visinskog distanci, jer to dovodi i do nastanka vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Poslednji slučaj pripada kombinovanom složenom kontrapunktu, koji će biti istražen u odvojenom poglavlju. U većini primera, menzuralno-varijabilno udvajanje realizovano je na intervalu prime (ili

⁸⁷⁴ Cf. Ibid., 133–135.

⁸⁷⁵ Cf. Ігор Пясковський, *Поліфонія; Навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів*, ДМЦНЗКіМУ, Київ, 2003, 106–110.

⁸⁷⁶ Cf. Ibid., 108–109.

oktave, pod specifičnim uslovima, o čemu će kasnije biti više reči). Isto je i kod potpunog menzuralno-varijabilnog udvajanja kontrastnih melodija.

Menzuralne izmene mogu biti proporcionalne i neproporcionalne. Pored toga, kod potpunog udvajanja izvodljive su i dvostruke modifikacije (u jednom glasu proporcionalne, u drugom neproporcionalne).

Kod istovremenog izlaganja originalne i izmenjene varijante iste melodije, augmentacija ili diminucija (proporcionalne izmene) ne donose značajnije složenosti komponovanja. Doslednom primenom ovakvog udvajanja nastaje tzv. proporcionalni kanon; tada se glasovi uglavnom izlažu na nultoj vremenskoj distanci. Međutim, simultano izlaganje je, zapravo, zastupljeno na samom početku, dok se, potom, zbog izmene menzure tonova, konstituše temporalno rastojanje, koje se postepeno širi:

Primer 225

Žosken de Pre, *Missa Sine nomine* (Benedictus, t. 1–6)

Ovaj kanon može se dvojako shvatiti – da je u augmentaciji ili diminuciji – pošto muzički materijal nastupa istovremeno, pa svaka deonica može biti **P**.⁸⁷⁷ Međutim, sagledavanje procesa njegove izrade otkriva drugačije tumačenje. Naime, komponovanje **P** obavlja se u onom glasu koji ima kraće note; u augmentiranom vidu potom se konstituše **R**, prema kojoj se kao ispravan kontrapunkt piše nov deo **P** i iznova prenosi u **R**, te se ovakav proces izrade nastavlja do kraja kanona.⁸⁷⁸ Pošto je **P** vodeći glas, onaj koji se prvi izrađuje, dolazi se do zaključka da, zapravo, kanon ne može biti u diminuciji, u uslovima kada postoji nulta temporalna distanca početnog nastupa njegovih deonica. Dakle, kod proporcionalno-menzuralno-varijabilnog udvajanja, **P** je uvek glas sa tonovima kraćeg, a **R** – dužeg trajanja. Iako bi se vizuelno mogao drugačije protumačiti, kanon u proporciji je uvek u augmentaciji.

Trebalo bi da postoji muzički materijal u **R**, na koji se piše nov odeljak **P**. To se dvostrukim smanjivanjem notnih vrednosti može ostvariti samo na velikoj vremenskoj distanci, tek na polovini **P** (ukoliko je $p = 2 : 1$). Kada se bira neka druga proporcija, npr. trostruko umanjivanje ($p = 3 : 1$), menja se i mesto nastupa **R** u odnosu na **P**, koja se izlaže

⁸⁷⁷ Cf. Mirjana Živković, op. cit., 65–66.

⁸⁷⁸ U radu Mirjane Živković, iako se daju moguća dvojaka tumačenja **P**, kod kasnijeg razmatranja načina izrade takvih kanona ipak se naglašava potreba prenošenja svakog novog segmenta **P** u augmentaciji. Cf. Ibid., 66.

kod poslednje četvrtine **P**, pri čemu se pojavljuje nesrazmernost kanonskih delova: prvi odeljak **P** je trostruko duži u odnosu na drugi. Zapravo, ovde se događaju obrnute relacije između činilaca imitacije – trostruko umanjivanje **R** uslovljava trostruko dužu **P**.

Udvajanje sa neproporcionalnim izmenama trajanja tonova ima drugačiji način komponovanja, koji će biti razmotren u tekstu koji sledi. U narednom primeru navedena je takva kontrapunktska situacija:

Primer 226

Gijom Difaj, *Missa Se le face (Credo, t. 1–4)*

The musical score for Example 226 consists of two staves, labeled 'S.' and 'A.'. Both staves are in 3/4 time. The top staff (S.) has a melody starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The bottom staff (A.) has a melody starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. Both staves have 'Pa' and 'trem' markings below them.

Ovde će prvo biti komponovan deo onog glasa koji ima kraće tonove. Nakon formiranja udvajanja, uslediće izrada novog dela deonice pozicionirane levo u odnosu na „kopiju“; na taj način obezbeđuje se kontrapunktiranje na već postavljen muzički materijal. Pri tom, delovi ovakve imitacije, usled promena menzure tonova, neće biti iste dužine. Oni su varijabilni, „rastežu“ se ili „sužavaju“. Drugim rečima, odeljci u **P** traju onoliko dugo, koliko ima muzičkog materijala u **R** (prema kojem kontrapunktiraju), odnosno prethodno pozicionirani odeljak **R** određuje trajanje novog dela **P**. U vodećem glasu još postoji i potreba početnog izlaganja dva njegova dela, na fonu jednog odeljka **R**. U sledećem primeru na osnovu obeleženih kanonskih delova može se sagledati način komponovanja ranije navedeng primera:

Primer 227

The musical score for Example 227 consists of two staves in 3/4 time. The top staff has three phrases labeled A, B, and C. The bottom staff has three phrases labeled A1, B1, and C1. The phrases are arranged in a way that shows the relationship between the original and imitated material.

Zahvaljujući varijabilnosti trajanja delova kanonske imitacije i uslovljenosti **P** od **R**, pomoću neproporcionalnih ritmičkih izmena moguće je realizovati i premeštanje **P** (a samim tim i **R**) između glasova. Ovo je jedinstveni slučaj takve promene funkcije deonice, naizgled paradoksalan, koji se može pravilno razumeti samo ukoliko se rekonstruiše proces komponovanja. Iz notnog zapisa on se teško zapaža.

Naredni primer ima navedeni prelazak **P** u deonicu koja je do tada imala **R** i obrnuto, pri čemu se vizuelno i auditivno gubi osećaj udvajanja, odnosno takvim postupanjem zamagljuje se efekat ponavljanja:

Primer 228



Zapravo, postepenim smanjivanjem delova **R**, postiže se sustizanje dve deonice. Ako se tada postavi duža nota u glasu koji je prethodno bio vodeći, prema njemu se piše nov muzički materijal. Dakle, dolazi do konstituisanja **P** u deonici koja je pre toga imala **R** – događa se funkcionalna promenljivost glasova:

Primer 229

Musical score for Example 229, showing a transition from a repeated rhythmic pattern (R) to a new melodic phrase (P) with labels A through J. The score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is divided into sections labeled A through J, with a dashed arrow indicating the transition from R to P.

U kompozitorskoj praksi renesanse uočava se i primena nepotpunog menzuralno-varijabilnog udvajanja različitih melodija. Pri tom, ukoliko se naknadno dopisuje treći glas – onaj koji nije udvojen – nema značajnijih osobenosti kod komponovanja. Uz već postavljeno udvajanje, kontrastna melodija se izrađuje na kraju, proizvedeći pravilan troglas. U primeru koji sledi sadržano je proporcionalno umnožavanje u najnižem glasu; obrazuje se, zapravo, dvoglasni kanon na donjoj kvinti sa dopunskim srednjim glasom:

Primer 230

Gijom Difaj, *Bien veignes vous* (rondo, t. 1–2)

Musical score for Example 230, showing a transition from a repeated rhythmic pattern (R) to a new melodic phrase (P) with lyrics. The score consists of three staves: vocal line, piano accompaniment, and a lower vocal line. The lyrics are: "Bien vei-gnes vous, a-mou-reu-se li-es". The piano accompaniment is in 3/4 time and features a bass line with a lower register.

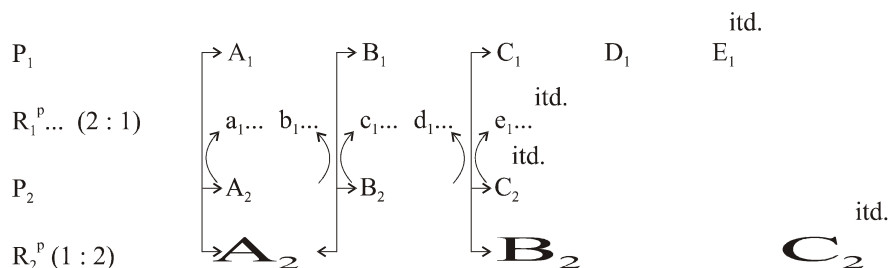
Međutim, menzuralno-varijabilno udvajanje na *c.f.* dosta je složenije za izradu. Dalje će biti razmotrena metoda komponovanja takve vrste umnožavanja.

Realizacija proporcionalnog menzuralno-varijabilnog udvajanja na *c.f.* vrši se pomoću osnovne konstrukcije, koja, zapravo, predstavlja prividnu dvostruku kanonsku imitaciju na primi (ili oktavi, u odnosu na *c.f.* u smeru glasa koji se udvaja). Nakon postavke *c.f.* dodaje se na istoj visini njegovo ponavljanje kao prividni glas, ali u obrnutoj proporciji od one predviđene za udvajanje realne deonice (diminucija). Tako se, tokom izrade melodije koja će biti udvojena, ima predstava kontrapunktiranja i kada se ona pojavljuje u izmenjenom vidu prema drugom delu *c.f.* Prvobitni spoj će činiti originalni vid melodije i *c.f.*, dok će izvedeni spoj obrazovati menzuralno variranje u kombinaciji sa *c.f.* Ovde, dakle, nastaje složeni kontrapunkt simultanog vida.

Činioci osnovne konstrukcije su u dvostrukoj imitaciji sa nultom vremenskom distancom. To će odrediti i način njihovog obeležavanja. S obzirom na to da se na početku postavlja *c.f.*, on će u osnovnoj konstrukciji biti označen kao prva proposta (P_1); njegova risposta, kao prividna deonica, imaće niz tačaka ($R_1^p \dots$). S druge strane, glas sa udvajanjem u realnoj kontrapunktskoj fakturi, biće tretiran kao druga proposta (P_2), koja će imati svoju rispostu sa menzuralnim variranjem (R_2^p). Svaki deo R_2^p piše se kao ispravan kontrapunkt, u odvojenom spoju, prema $R_1^p \dots$, ali i kao pravilan troglas, koji proizvode $P_1 + P_2 + R_2^p$.

Ovakva prividna dvostruka kanonska imitacija je u obrnutoj proporciji: $P_1 + R_1^p \dots = 2 : 1$, $P_2 + R_2^p = 1 : 2$. Način izrade osnovne konstrukcije naveden je u sledećoj shemi:

Shema 124



Tokom komponovanja trebalo bi imati u vidu da se kombinacija $P_2 + R_1^p \dots$ u realnoj kontrapunktskoj fakturi pojavljuje sa dvostruko dužim notama, što stvara potrebu pažljive upotrebe disonanci.⁸⁷⁹ Poželjno je uprostiti *c.f.*, kako bi se pojednostavila izrada ovakvog udvajanja. U narednom primeru izložen je fragment osnovne konstrukcije:

⁸⁷⁹ Ako je npr. jedinica brojanja polovina, u četvrtinama se može pojaviti samo prolaznica, koja postaje disonantna minima; zadržice su moguće u odnosu $2 : 1$, bez slobodnijih načina razrešenja, osmine, ako se dobro postave, mogu proizvesti pravilnu prolaznicu ili skretnicu u četvrtinama itd.

Primer 231

Osnovna konstrukcija

The musical score for Example 231 consists of four staves. The first staff, labeled P_1 , is in treble clef and contains a sequence of notes with rests. The second staff, labeled $R_1^p \dots (2:1)$, is also in treble clef and shows a sequence of notes with rests, including a measure with a whole rest. The third staff, labeled P_2 , is in bass clef and contains a sequence of notes with rests. The fourth staff, labeled $R_2^p (1:2)$, is also in bass clef and shows a sequence of notes with rests. The notation includes various rhythmic values and rests, with 'itd.' indicating continuation.

Zbog postavke $R_1^p \dots$ u obrnutoj proporciji, P_2 po dužini ne može biti jednaka P_1 , već će, u kontekstu navedenog primera, u odnosu na nju biti upola kraća (nastala praznina može se popuniti slobodnim kontrapunktom). Izostavljanjem prividnog glasa ($R_1^p \dots$), dobiće se nepotpuno proporcionalno menzuralno-varijabilno udvajanje na *c.f.*, koje se može predstaviti formulom $(I + II^{dp=1:2}) p = 1 : 2$:

Primer 232

Nepotpuno proporcionalno menzuralno-varijabilno udvajanje

The musical score for Example 232 consists of three staves. The top staff is labeled 'c.f.' and is in treble clef, containing a sequence of notes with rests. The middle and bottom staves are labeled 'itd.' and are in bass clef, containing a sequence of notes with rests. The notation includes various rhythmic values and rests, with 'itd.' indicating continuation.

S druge strane, kod neproporcionalnog menzuralno-varijabilnog umnožavanja glasova, u trenutku komponovanja datog segmenta muzičkog toka ne može se imati kontrola zvučanja kod njegovog ponavljanja sa ritmičkim izmenama. Zato je, u odnosu na prethodno ramotrenu metodu izrade, drugačiji pristup ovakvom kontrapunktskom radu.

Naime, nakon postavke *c.f.* izrađuje se deo onog glasa koji bi trebalo da bude udvojen (P); dobijeni tonovi se u R^p uodnošavaju u desno – prema onim tonovima *c.f.* sa kojima mogu obrazovati validno zvučanje. U novom zvučnom okruženju, pojedine ili sve note dobijaju drugačije trajanje. Zapravo, obrazuje se slobodna imitacija. Dalje se izrađuje nov odeljak P , koji proizvodi pravilan troglas prema *c.f.* i glasu koji udvaja prethodni fragment melodije; dobijeni tonovi se iznova pozicioniraju u desno, traženjem pogodnog mesta u *c.f.* koje bi omogućilo pravilno zvučanje uz istovremene ritmičke modifikacije, te se navedenim načinom takav rad sprovodi do kraja kontrapunktskog stava.

U narednom primeru dijagonalnim linijama je pokazano pozicioniranje R^p prema *c.f.*, dok su tonske formacije koje se prenose u drugi glas zaokružene (dodati ton, onaj koji nije

postojao u **P**, postavljen je u zagradu). Ovakva svojevrsna proba i pronalaženje validnog zvučanja, dalje će biti tretirana kao „uodnošavanje tonova“:

Primer 233

Nepotpuno neproporcionalno menzuralno-varijabilno udvajanje

$h = 1$ $h = 2$ $h = 1h = -\frac{1}{2}h = -\frac{1}{2}h = \frac{1}{2}h = \frac{1}{2}h = -1h = -\frac{1}{2}h = -1\frac{1}{2}h = -\frac{1}{2}h = \frac{1}{2}$

Na sredini trećeg takta ovog primera menja se interval udvajanja (donja oktava umesto prime), pri čemu ne dolazi do pojave vertikalno-pokretnog kontrapunkta, jer je ponavljanje realizovano u istom smeru u kojem je, u odnosu na **c.f.**, postavljena **P**. Formula udvajanja ima izgled: $(I + II^{dph = 1, 2, 1, -\frac{1}{2}, -\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, -1, -\frac{1}{2}, -1\frac{1}{2}, -\frac{1}{2}, \frac{1}{2}}) \Sigma p = 1 \leftrightarrow$.

Potpuno menzuralno-varijabilno udvajanje kontrastnih glasova podrazumeva minimalno četvoroglasnu kontrapunktsku fakturu. Ritmičke modifikacije mogu biti proporcionalne, neproporcionalne i dvostruke. Sada se, zapravo, obrazuje dvostruka kanonska imitacija sa menzuralnim variranjem, koja će biti predmet daljeg razmatranja.

Kod proporcionalnog udvajanja komponovanje je slično kao kod „ordinarne“ dvostruke kanonske imitacije na primi: simultano se izrađuje prvi deo **PP**, te se u proporciji pozicionira u **RR^p**. Na osnovu toga formira se nov deo **PP** i iznova postavlja u **RR^p**. Ovakav redosled izrade sprovodi se do kraja kanona. Dve **PP** biće označene različitim brojevima (**I, 2**); identično se postupa i sa njihovim **RR^p**.

Naredni primer ima formulu udvajanja $(I^{dp = 1 : 2} + II^{dp = 1 : 2}) p = 1 : 2$. Na početku, prve tonove **PP** potrebno je podesiti tako da ispravno kontrapunktiraju i prema **RR^p**:

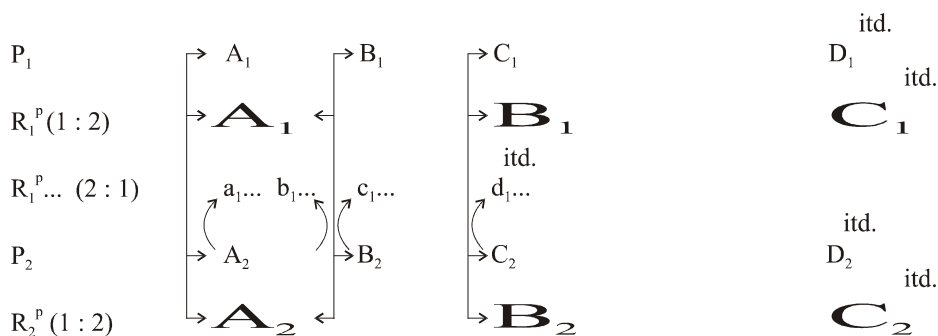
Primer 234

Potpuno proporcionalno menzuralno-varijabilno udvajanje

Ovde je još moguća početna postavka samo jednog imitacionog sloja, na osnovu kojeg se potom dopisuje drugi. To je komplikovaniji način komponovanja u odnosu na prethodni, jer se postavlja svojevrsni dvoglasni *c.f.*

Ovakav redosled izrade udvajanja može se ostvariti pomoću osnovne konstrukcije. U njoj će postojati veći broj glasova, što usložnjava praktičan rad. Naime, nakon izrade imitacionog dvoglasa u proporciji (npr. $p = 1 : 2$), u pomoćnom linijskom sistemu postavlja se $R_1^p...$ u obrnutom odnosu prema P_1 ($p = 2 : 1$); na osnovu toga komponuje se početni deo P_2 . On bi trebalo da obrazuje pravilan kontrapunkt sa realnim glasovima, dok će u odvojenom spoju proizvoditi i validno zvučnje prema $R_1^p...$. Nakon pozicioniranja dobijenog melodijskog sadržaja u R_2^p ($1 : 2$), izrađuje se nov deo P_2 , te se komponovanje, navedenim načinom, deo po deo sprovodi do kraja kontrapunktskog stava. Ovde je, zapravo, pomoću prividnog glasa u obrnutoj proporciji, postignuta kontrola budućeg zvučnog rezultata kombinacije $P_1 + R_2^p$. Navedene specifičnosti mogu se sagledati u narednoj shemi:

Shema 125



Zapaža se postepeno širenje deonica koje imaju udvajanje, što uslovljava isto takvo povećavanje veličine odeljaka *PP*. Zbog navedene osobenosti, sledeći primer bi zauzeo veliki prostor, te je, zato, ovde navedeno samo nekoliko početnih taktova:

Primer 235

Osnovna konstrukcija

Kombinacija $R_1^p + R_2^p$ samo je uvećana varijanta $P_1 + P_2$ (tu nema izvedenog spoja). S druge strane, odnos $R_1^p + P_2$ ne predstavlja problem, jer je R_1^p unapred postavljena, te je kod izrade P_2 ona već poznata. Uvođenjem prividnog glasa u osnovnu konstrukciju, kombinacija $P_2 + R_1^p...$ je umanjena slika odnosa $P_1 + R_2^p$ (izvedeni spoj). No, zbog neophodnosti izrade prividnog glasa u obrnutoj proporciji, P_2 će zauzimati manje prostora u odnosu na P_1 . Nastala praznina mogla bi biti popunjena slobodnim kontrapunktom.

Iako su dva prethodna primera naizgled ista, između njih postoje velike razlike: ranije su PP komponovane simultano, dok je sada prvo napisan jedan imitacioni sloj u celini (svojevrсни dvoglasni *c.f.*), na osnovu čega je potom usledila izrada drugog imitacionog sloja.

S druge strane, potpuno neproporcionalno udvajanje kontrastnih deonica ($I^{dp} + II^{dp}$), zasniva se na stalnom upoređivanju muzičkog materijala. Njegova praktična realizacija bazirana je na izradi dela PP i njegovom prenošenju sa slobodnim ritmičkim izmenama u RR^p . Takve modifikacije se određuju uodnošavanjem tonova i/ili pauza, uz dodatnu mogućnost umetanja novih ili izostavljanja postojećih. Zbog menzuralne promenljivosti odeljaka RR^p , oni određuju i trajanje svakog novog dela PP . Varijabilnost veličine kanonskih delova bitna je karakteristika ove vrste udvajanja. To je, zapravo, slobodna dvostruka kanonska imitacija sa nultom vremenskom distancom. Naredni primer ima formulu izvedenog spoja ($I^{dph} = 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, 1, -1, 1, -\frac{1}{2}, \frac{1}{2} + II^{dph} = 2, 1, \frac{1}{2}, -\frac{1}{2}, -1\frac{1}{2}, -\frac{1}{2}$) $\Sigma p = 3 \leftrightarrow, 1 \leftrightarrow$:

Primer 236

Potpuno neproporcionalno menzuralno-varijabilno udvajanje

Može se ostvariti i potpuno dvostruko menzuralno-varijabilno udvajanje različitih melodija. U jednom faktornom sloju biće proporcionalne, u drugom – neproporcionalne izmene trajanja tonova. Dva načina praktične realizacije takve mogućnosti biće u fokusu daljeg razmatranja.

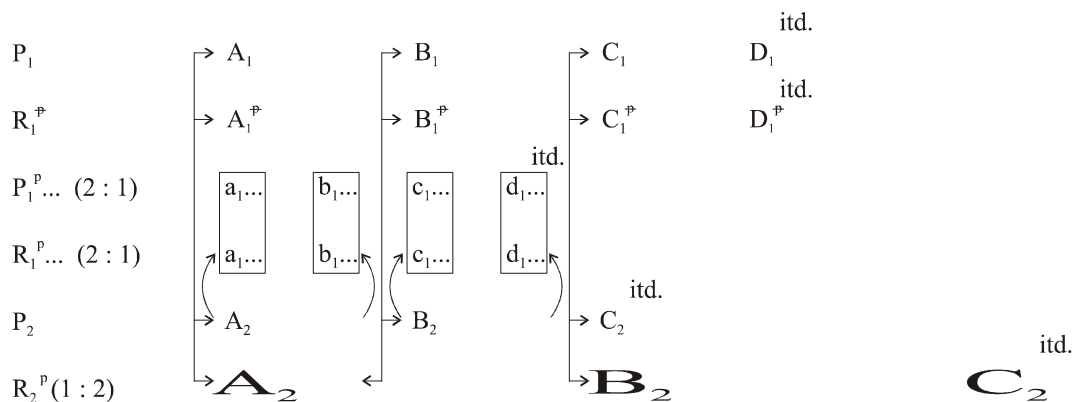
Prva metoda komponovanja zasniva se na početnoj postavci troglasnog stava, gde će u jednom paru glasova biti proporcionalno menzurano udvajanje; na kraju, uodnošavanjem

tonova formira se preostali, četvrti glas, sa neproporcionalnim izmenama deonice koja nije udvojena. Međutim, ovde je nepoznat zvučni rezultat sve dok se ne oformi celokupna faktura.

Postizanje bolje kontrole zvučanja ostvaruje se postavkom osnovne konstrukcije sa dva prividna glasa. Kao prvi izrađuje se imitacioni sloj koji ima neproporcionalne izmene (P_1 i R_1^p), te se tako dobijeni muzički materijal u funkciji prividnih deonica ($P_1^p...$ i $R_1^p...$) prepisuje u obrnutoj proporciji od one planirane u drugom imitacionom sloju. Na kraju se izrađuju delovi P_2 , koji obrazuju pravilan četvoroglas u odnosu na ostale realne glasove (uključujući i R_2^p), ali u odvojenom spoju i pravilan troglas prema prividnim deonicama. U poslednjem slučaju, u umanjenom vidu dobija se budući odnos R_2^p prema realnim glasovima prvog imitacionog sloja. Istovremeno, time je omogućena kontrola zvučanja izvedenih kontrapunktskih kombinacija: $P_1 + R_2^p$ i $R_1^p + R_2^p$.

Način ovakvog komponovanja, sa nastupom deonica na nultoj vremenskoj distanci, predstavljen je u sledećoj shemi (nema izmena u njegovoj realizaciji ni kada su **RR** na određenom vremenskom rastojanju):

Shema 126



Neophodnost uvođenja dva prividna glasa dovodi do porasta složenosti komponovanja. U narednom primeru izloženo je nekoliko taktova osnovne konstrukcije:

Primer 237

Osnovna konstrukcija

The musical score for Primer 237 consists of six staves. The top two staves, P_1 and R_1^p , are in treble clef. P_1 features a sequence of chords labeled $A_1, B_1, C_1, D_1, E_1, F_1, G_1, H_1$ with 'itd.' following. R_1^p shows intervallic relationships: $h=1$ between A_1 and B_1 , $h=1$ between B_1 and C_1 , $h=-1$ between C_1 and D_1 , and a sequence $h=1h=-1h=-1/2h=1/2$ between D_1, E_1, F_1, G_1 . The next two staves, $P_1^p \dots (2:1)$ and $R_1^p \dots (2:1)$, are also in treble clef. The bottom two staves, P_2 and $R_2^p (1:2)$, are in bass clef. P_2 has chords A_2, B_2, C_2 with 'itd.' following. $R_2^p (1:2)$ shows a similar chordal structure with 'itd.' following.

Preovlađuju duže note, čime je pojednostavljena izrada ovog primera. Česta su akordska razlaganja, zbog malog broja mogućih kombinacija tonova. Drugim rečima, komponovanje je na granici izvodljivosti. Dužina P_2 je manja u odnosu na P_1 (zbog obrnute proporcije u prividnim glasovima, prema kojima se ona komponuje). Pojavljuje se potreba izrade slobodnog kontrapunkta, kako bi se popunila praznina u onom glasu koji je do tada imao P_2 .

Uklanjanjem prividnih glasova dobiće se realna faktura kontrapunktskog stava sa dvostrukim menzuralno-varijabilnim udvajanjem. Potrebno je još dodati slobodni kontrapunkt nakon završetka imitacije.⁸⁸⁰ Formula udvajanja imala bi sledeći vid: $(I^{dph} = 1, 1, -1, 1, -1, -1/2, 1/2 + II^{dp} = 1 : 2) p = 1 : 2, \Sigma p = 1 \leftrightarrow$. U primeru koji sledi, dopisivanje slobodnog kontrapunkta je uokvireno, kako bi, time, bilo vizuelno izdvojeno:

Primer 238

Dvostruko menzuralno-varijabilno udvajanje

The musical score for Primer 238 consists of four staves. The top two staves are in treble clef and the bottom two in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The notation is complex, with many notes and rests, and some notes are enclosed in boxes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

⁸⁸⁰ U osnovnoj konstrukciji P_2 je produžena za još pola takta, donoseći pravilan kontrapunkt prema ostalim realnim deonicama; zbog augmentacije taj muzički materijal će se u R_2 pojaviti u četvrtom taktu, dakle izvan granica prvog imitacionog sloja.

U muzičkoj praksi renesanse retko se nalaze navedeni načini kontrapunktskog rada. Naredni primer ima neproporcionalne menzuralne izmene. Preovlađuju duže notne vrednosti uz akordaska razlaganja (usled malog broja raspoloživih kombinacija tonova):

Primer 239

Johanes Okegem, *Missa prolotionum* (Kyrie I, početak stava)

The image shows a musical score for four vocal parts: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The music is written in mensural notation with a 3/2 time signature. The lyrics are: Superius: Ky - ti - e e - lei - son, Ky -; Contratenor: Ky - ri - e e - lei -; Tenor: Ky - ri - e e - lei - son; Bassus: Ky - ri - e.

Tumačenje ovakvih primera može biti različito, npr. oni se tretiraju kao proporcionalni ili menzuralni dvostruki kanoni, bez jasne diferencijacije između ova dva izraza.⁸⁸¹ S druge strane, ima poimanja prema kojima proporcionalni kanoni donose uvećane ili umanjene note u skladu sa nekim ustanovljenim odnosom, što se zadržava do kraja, dok se kod menzuralnog kanona reinterpreтира trajanje nota originala u skladu sa izmenama „menzuralnog konteksta“ (dvodelne grupe postaju trodelne i obrnuto, pri čemu, usled mogućnosti različitih nivoa podela, ovakve transformacije ne podržavaju stalne iste odnose trajanja tonova između vodećeg i izvedenog glasa).⁸⁸² U ovom radu odrednica „menzura“ primenjuje se za označavanje dužine bilo pojedinačnih nota ili celokupnog muzičkog materijala, a situacija, sadržana kod upravo navedenog Okegemovog kanona, tretira se kao neproporcionalno menzuralno variranje.

U navedenim primerima glasovi su nastupali istovremeno. Kod „kašnjenja“ glasa koji donosi udvajanje, pristup komponovanju se ne menja. Drugim rečima, na osnovu pozicioniranog muzičkog materijala **R**, piše se nov deo **P**:

⁸⁸¹ Cf. Наталья Симакова, *Контрапункт строгого стиля и fuga...*, часть I, op. cit., 352; Наталья Симакова, *Вокальные жанры...*, op. cit., 25.

⁸⁸² Cf. Virginia Newes, op. cit., 19.

Primer 240

Gijom Difaj, *Missa Ave Regina Coelorum (Gloria, t. 77–80)*

T. Qui tol - - - lis pec - ca - ta mun-di,
B. Qui tol - - - lis pec - ca -

Menzuralno-varijabilno udvajanje može biti složeno za izradu. Određenje načina njegovog komponovanja do sada nije bilo u fokusu istraživanja muzičkih teoretičara. Iz aspekta praktične realizacije, tehnika „simultanog variranja“ takođe je bila gotovo nepoznata. Zato se mnoge kontrapunktske pojave, posebno u muzici XV veka, često nisu mogle objasniti analitičkim metodama svojstvenim klasičnom učenju o vokalnom kontrapunktu.

3.3. Kontrastni i imitacioni dvoglas

U daljem toku rada biće istraženo konsektivno manifestovanje prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja sa menzuralnim variranjem. To će se bazirati na primeru neimitacione, kontrastne polifonije. Potom će biti sagledane i kontrapunktske specifičnosti dvoglasne imitacije, gde se kod ponavljanja imitacionog stava manifestuju ritmičke izmene.

U složenom kontrapunktu zasnovanom na proporcionalnim i neproporcionalnim izmenama menzure tonova, modifikacije mogu biti sadržane u jednom ili oba glasa. Tako se obrazuju nepotpun i potpun menzuralno-varijabilni kontrapunkt. Dvostruko menzuralno variranje može se izvesti samo u obe kontrapunktske deonice (potpun vid). Kao pojedinačni slučaj neproporcionalnog preobražaja ritma glasova, moguće je izdvojiti i „kontrapunkt sa pauzama i bez pauza“, u potpunom i nepotpunom vidu.

U daljem tekstu biće sagledani različiti vidovi menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Pri tom, potpun proporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt neće biti razmotren, jer tu nema značajnijih promena u odnosima između glasova. Zapravo, kada takav dvoglas nije deo višeglasne fature, samo će se promeniti tempo. Obe deonice zadržaće isti uzajamni odnos tonova, što će dovesti do očuvanja harmonskih intervala i tokom izvedenog spoja. Zato je nepotpun vid osnovna forma ispoljavanja proporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta.⁸⁸³

⁸⁸³ Cf. Наталья Симакова, *Конtrapункт строгого стиля и fuga...*, часть I, op. cit., 316.

Temeljno razmatranje „kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“, uz određenje načina njegove izrade, realizovao je Tanjejev.⁸⁸⁴ Prvo će biti sagledano njegovo poimanje ovog aspekta varijabilnosti menzure kontrapunktskih melodija.⁸⁸⁵ Nakon toga biće istraženi i ostali vidovi menzuralno-varijabilnog kontrapunkta.

Problem komponovanja dvoglasnog stava koji proizvodi ispravno zvučanje i kod izostavljanja pauza, rešava se pomoću svojevrzne osnovne konstrukcije. Sada se pojavljuje i nekoliko formula prividnog spoja. Naime, više puta se događa horizontalno premeštanje, koje proizvodi svako novo izostavljanje pauze, ali samo onog segmenta melodije koji dolazi iza nje (pauze u trajanju jednice brojanja, tj. minime, ne izostavljaju se, kako ne bi došlo do promene metričke strukture melodije, o čemu je ranije već bilo reči).

Kod svake „pomerajuće pauze“, iznad notnog sistema se postavlja cifra koja pokazuje horizontalno pomeranje, a iza zareza, nakon oznake *h* daje se suma svih horizontalnih premeštanja nastalih do datog mesta. S obzirom na to da izostavljanje pauze premešta deo melodije u levo, gornji glas će imati pozitivan pokret, a donji negativan. Na poslednjoj noti melodijske fraze postavlja se oznaka *. Kao jedinica mere koristi se takt.⁸⁸⁶

Problem izrade „kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“ rešava se pomoću prividnog spoja.⁸⁸⁷ Formule se postavljaju kao kod horizontalno-pokretnog kontrapunkta. Kod pojave „pomerajuće pauze“ piše se prividni glas. On se izlaže bez prekida do kraja kontrapunktskog stava, pod uslovom da dalje nema „pomerajućih pauza“. U suprotnom, ako se one pojavljuju u istom glasu, prividna deonica se daje sve do kraja melodijske fraze, odnosno do oznake * u realnoj deonici. Potom se prethodna formula prividnog spoja zamenjuje novom formulom, u skladu sa kojom se postavlja naredni prividni glas, koji nastupa nešto kasnije u odnosu na realnu donicu, koja je prethodno donela pauzu.⁸⁸⁸

S druge strane, ukoliko se „pomerajuće pauze“ nalaze u glasu koji kontrapunktira prividnoj deonici, ona se prekida u momentu završetka melodijske fraze kontrapunktskog glasa, kod znaka *. Od takvog prekida prestaje dejstvo prethodne formule prividnog spoja, a nova se formira od ponovnog nastupa realnog glasa koji je imao pauzu.⁸⁸⁹ Kako se u

⁸⁸⁴ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 300–315.

⁸⁸⁵ Primer kontrapunktskog rada, kojim je omogućeno izostavljanje pauza, nalazi se i u kompozitorskoj praksi: Pjer Muli (Pierre Moulu) je komponovao misu, čiji stavovi imaju mogućnost izvođenja na dva načina, sa pauzama i bez njih (*Missa a vilaiques ou plus /sens pause/*). Ova kompozicija je, zbog navedene osobenosti, kasnije nazvana „dvolična“ (lat. *duarum facierum*).

⁸⁸⁶ Cf. Ibid., 302.

⁸⁸⁷ Cf. Idem.

⁸⁸⁸ Cf. Ibid., 303.

⁸⁸⁹ Cf. Idem.

glasovima pojavljuju nove „pomerajuće pauze“, tako se postavljaju i nove formule izvedenog spoja; za dati glas uzima se nov h , a za drugi onaj h koji je pre toga bio poslednji. Jh predstavlja sumu oba hh , te daje h za prividni glas nove formule.⁸⁹⁰ Prema svakom realnom i prividnom segmentu melodije, izrađuje se kontrapunkt u drugom glasu, koji, u odvojenim spojevima, prema njima proizvodi pravilno zvučanje.

Tanjejev pokazuje situaciju u kojoj Jh uvek ima isti znak, a prividni glas donosi melodiju samo jedne realne donice ($I...$), iz čega se može uočiti i sam proces izrade takvih dvoglasa.⁸⁹¹

Primer 241a

Pjer Muli, *Missa a duarum facierum (Pleni sunt coeli, t. 1–14, prvobitni spoj)*

$I...^{h=-2} (+II)$

Primer 241b

Pjer Muli, *Missa a duarum facierum (Pleni sunt coeli, t. 1–12, izvedeni spoj)*

Formule koje pokazuju horizontalna premeštanja i način postavke osnovne konstrukcije, imaju sledeći vid: t. 3: $(I + II^{h=-2}) Jh = -2$; $I...^{h=-2} + II$, t. 11: $(I^{h=1} + II^{h=-2}) Jh = -1$; $I...^{h=-1} + II$ (t. 12).

⁸⁹⁰ Cf. Idem.

⁸⁹¹ Cf. Ibid., 304–305.

Kada je Jh pozitivan i negativan u istom kontrapunktskom stavu, naizmenično će dva različita prividna glasa biti konstituenti osnovne konstrukcije ($I...$ i $II...$):⁸⁹²

Primer 242

U kontekstu navedenog primera nastaju sledeće formule: t. 2: ($I^{h=1} + II$) $Jh = 1$; $I + II...$ $h = 1$, t. 6: ($I^{h=1} + II^{h=-1/2}$) $Jh = -1/2$; $I...$ $h = -1/2 + II$, t. 9: ($I^{h=2} + II^{h=-1/2}$) $Jh = 1/2$; $I + II...$ $h = 1/2$, t. 12: ($I^{h=2} + II^{h=-2/2}$) $Jh = -1/2$; $I...$ $h = -1/2 + II$. Time su, zapravo, pokazani razni aspekti prethodnog primera: smer horizontalnog premeštanja melodijskih segmenata oba glasa, način izgradnje osnovne konstrukcije i postavka prividnih glasova. Izvedeni spoj imaće sledeći vid:⁸⁹³

Primer 243

Na osnovu teorijskog određenja „kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“ Tanjejeva, u daljm tekstu biće razmotrene drugačije kontrapunktske situacije. Sistem obeležavanja razlikovaće se

⁸⁹² Cf. Ibid., 306.

⁸⁹³ Cf. Ibid., 306–307.

od onog koji primenjuje Tanjejev. Naime, kao sredstvo merenja poslužiće metrička jedinica, uz drugačiji način zapisivanja nastalih promena, što je ranije već razmotreno.

U kontrastnoj polifoniji, nepotpun proporcionalni i neproporcionalni menzuralno-varijabilni kontrapunkt na isti način se komponuju. Zato će dalje oni biti zajedno razmotreni, pri čemu će razlike biti sadržane samo u izmenama muzičkog materijala.

Tanjejev je u *Pokretnom kontrapunktu*, izučavajući funkcije osnovne konstrukcije, ukratko naveo i način izrade nepotpunog proporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta.⁸⁹⁴ S obzirom na to da **R** može ponoviti muzički materijal **P** sa različitim izmenama, uključujući augmentaciju i diminuciju, prema **P** i **R...** navodi se mogućnost dopisivanja kontrapunkta zasnovanog na novom muzičkom metrijalu (**Cp**). On će, u odvojenim spojevima, proizvoditi validno zvučanje prema imitacionim deonicama. Tako se mogu ostvariti prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi (**P + Cp**, **R... + Cp**). Pri tom, ako bi se izvedena kombinacija glasova koja ima augmentaciju jedne od melodija tretirala kao prvobitna i obrnuto, u izvedenom spoju bi se dobila diminucija.⁸⁹⁵ Izlazeći iz sistema pokretnog kontrapunkta, samo su demonstrirane neke od mogućnosti osnovne konstrukcije. Međutim, to je izloženo informativno, izvan glavnog toka istraživanja.

Istu metodu komponovanja razmatra Simakova, navodeći osnovnu konstrukciju koja ima sledeći vid:⁸⁹⁶

Primer 244

Osnovna konstrukcija

Na osnovu kombinacija **Cp + P** i **Cp + R^p...** nastaju prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi. Kontrapunktske specifičnosti mogu se pokazati formulom $(I^{1:2} + II) p = 1 : 2$:

⁸⁹⁴ Cf. Ibid., 225–226.

⁸⁹⁵ Cf. Idem.

⁸⁹⁶ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 316. Na sredini drugog takta, između **Cp** i **P** obrazuje se skrivena kvinta, kao i tzv. „hromi ritam“ u **Cp**; ima i ponavljanja četvrtina (treći takt, **P**), loše izvedene disonantne minime (treći takt, **Cp**), kao i nastupa disonance posle pauze (poslednji takt, **R...**).

Primer 245a

Prvobitni spoj



Primer 245b

Izvedeni spoj



Komponovanje nepotpunog neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, ostvaruje se pomoću osnovne konstrukcije, koja se postavlja na isti način kao i prethodna. Sada će samo biti drugačija **R...**, odnosno ona će imati neproporcionalne izmene.

Međutim, potpun neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt komplikovaniji je za komponovanje. Na osnovu sledećeg primera, prvo će biti razmotrene osnovne odlike izvedenog kontrapunktskog spoja, uz potonje definisanje načina njegove praktične realizacije:

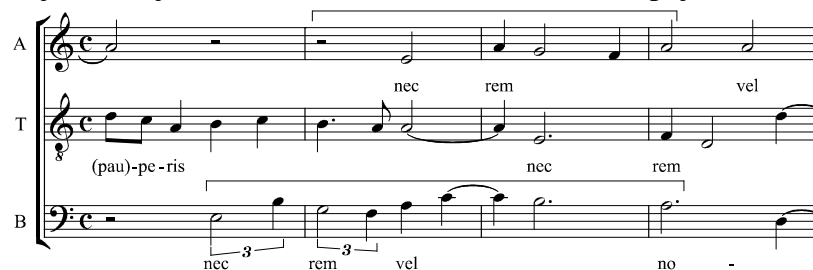
Primer 246a

Gijom Difaj, *Proles de caelo* (t. 1–2, prvobitni spoj)



Primer 246b

Gijom Difaj, *Proles de caelo* (t. 18–21, izvedeni spoj)



U izvedenom spoju, gornji glas je pomoću „pomerajuće pauze“ na početku pozicioniran u desno ($h = -2$), nakon čega su uvedeni „pomerajući tonovi“: prvi je skraćen za jedinicu

brojanja ($h = 1$) dok su treći i četvrti ton produženi za polovinu metričke jedinice ($h = -1/2$). U donjem glasu, izvedeni spoj na početku ima dve dodate note (ne utiču na odnos prema gornjoj deonici, jer nema horizontalnog pomeranja), dok su prva dva tona originalne melodije izložena za sekundu niže i ritmički modifikovana (triola). Međutim, ni oni ne dovode do pomeranja ostalih tonova, niti se time proizvodi nov harmonski kvalitet (u gornjem glasu je pauza). Donja melodija se tako širi, ali njen nastup sa gornjim glasom tek se pojavljuje na sredini drugog takta. Nakon toga, u basu sledi produženje tonova za jedinicu brojanja ($h = 1$). Formula izvedenog spoja ima sledeći vid: $(I^{ph = -2, 1, -1/2, -1/2} + II^{ph = 1, 1, 1}) \Sigma p = -2 \leftrightarrow, 3 \leftrightarrow$.

Praktična izrada ovog primera može biti ostvarena postavkom osnovne konstrukcije sa dva prividna glasa. Reč je o dvostrukoj neproporcionalno-menzuralnoj kanonskoj imitaciji, gde po dva para kontrastnih glasova grade prvobitni i izvedeni kontrapunktski spoj. Prvo bi bio komponovan jedan od glasova uz postavku njegovog prividnog neproporcionalnog menzuralno-varijabilnog udvajanja (P_1 i $R_1^p \dots$), nakon čega bi usledila izrada P_2 , koja bi proizvodila ispravan kontrapunkt prema P_1 . Na kraju, postavka $R_2^p \dots$ bila bi bazirana na uodnošavaju njenih menzuralno variranih tonova prema $R_1^p \dots$. Ovakva osnovna konstrukcija prethodnog primera ima sledeći izgled:

Primer 247

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of four staves. The first two staves, P_1 and $R_1^p \dots$, are in the treble clef. The last two staves, P_2 and $R_2^p \dots$, are in the bass clef. The time signature is common time (C). Above the $R_1^p \dots$ staff, rhythmic values are indicated: $h = -2$, $h = 1$, $h = -1/2$, and $h = -1/2$. Above the P_2 staff, rhythmic values are indicated: $h = 0$, $h = 1$, $h = 1$, and $h = 1$. The $R_2^p \dots$ staff features two groups of triplets, each marked with a '3' and a bracket.

Dakle, kombinovanjem $P_1 + P_2$ i $R_1^p \dots + R_2^p \dots$ nastaju prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi. Ako se kod izrade P_2 postigne pravilan kontrapunkt prema oba glasa prvog imitacionog sloja, to će omogućiti dobijanje drugog izvedenog spoja, sa nepotpunim neproporcionalno-menzuralno-varijabilnim kontrapunktom ($P_2 + R_1^p \dots$).⁸⁹⁷

⁸⁹⁷ Uodnošavanjem tonova $R_2^p \dots$, koji bi na isti način obrazovali pravilan kontrapunkt ($R_2^p \dots + P_1$, $R_2^p \dots + R_1^p \dots$), bitno bi se otežalo njeno konstituisanje, jer se ovaj glas poslednji izrađuje. Kada bi se to realizovalo prema još dva glasa u odvojenim spojevima, broj mogućih kombinacija bio bi toliko mali, da bi gotovo u potpunosti bilo onemogućeno takvo komponovanje.

Dvostruko-menzuralno-varijabilni kontrapunkt ima izlaganje proporcionalnih i neproporcionalnih ritmičkih izmena u dva glasa izvedenog spoja. Samim tim, ne može se realizovati njegov nepotpun vid. Ovakve modifikacije pokazane su u narednom primeru:

Primer 248a

Prvobitni kontrapunktski spoj

Primer 248b

Izvedeni kontrapunktski spoj

Navedene menzurale izmene tonova mogu se ostvariti pomoću osnovne konstrukcije. Naime, nakon izrade početnog dvoglasa ($P_1 + P_2$), daje se „kopija“ odabrane melodije u proporciji, u funkciji prividne risposte na nultoj vremenskoj distanci (u narednom primeru tako je oformljena $R_1^p...$). Izmenom trajanja tonova preostale proposte i njihovim uodnošavanjem prema prividnom glasu, čime se ostvaruje pravilan kontrapunkt u odvojenom spoju, dobija se druga prividna risposta (ponovo na nultoj vremenskoj distanci) sa neproporcionalnim ritmičkim izmenama ($R_2^p...$). Formula izvedenog spoja prethodnog primera imala bi sledeći vid: $(I^{1:2} + II^{ph = -1/2, -1/2, 1, 2, -1, 2}) p = 1:2, \Sigma p = 2 \leftrightarrow$. Osnovna konstrukcija navedena je u primeru koji sledi:

Primer 249

Osnovna konstrukcija

Kod imitacione polifonije, gde se R nalazi na određenoj vremenskoj distanci u odnosu na P (nasuprot njihovom dosadašnjem simultanom nastupu), postoje dva načina ispoljavanja menzurálnih izmena melodija u kontekstu složenog kontrapunkta. Jedan se manifestuje u

konsekutivnom vidu i zasnovan je na izmenjenom ponavljanju dvoglasnog imitacionog stava, dok se drugi obrazuje u simultanoj formi, kod troglasne kanonske monointervalske pravolinijske imitacije. Prvi slučaj menzuralnog variranja je po karakteristikama i metodi izrade, sličan do sada navedenim kontrapunktskim situacijama, te će, zato, biti razmotren u ovom segmentu rada. Izučavanje specifičnosti simultanog vida menzuralno-varirijabilnog kontrapunkta u troglasnoj kanonskoj imitaciji, biće posebno realizovano.

Konsekutivni vid menzuralno-varijabilnog kontrapunkta u imitacionom dvoglasu, predstavlja, zapravo, simultano variranje sa vremenskim „kašnjenjem“ deonica. U narednom primeru pokazana je kontrapunktska situacija koja sadrži neproporcionalne izmene trajanja tonova (nepotpun vid). Ovakve proporcionalne modifikacije dobijaju se istim načinom (zato neće biti tumačen primer takvog kontrapunktskog rada):

Primer 250a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Osculetur me* (motet, t. 1–3, prvobitni spoj)

Musical score for five voices (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) in G major, 4/4 time. The Cantus part has lyrics "O - scu - le - tur me o -". The Altus part has lyrics "O - scu - le - tur me o - scu - lo". The other parts are currently silent.

Primer 250b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Osculetur me* (motet, t. 14–15, izvedeni spoj)

Musical score for five voices (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) in G major, 4/4 time. The lyrics are: Cantus: "o - scu-lo o - ris su -"; Altus: "me o - scu-lo o - ris su - i, o - scu -"; Tenor: "i, o - scu - le - tur me o - scu -"; Quintus: "su - - - i, o - scu -"; Bassus: "o - scu - le tur me o - scu-lo".

Navedeni primer ima sledeću formulu izvedenog spoja: $(I^{ph} = I, I + II) \Sigma P = 2 \rightarrow \leftarrow$.⁸⁹⁸ Praktična realizacija ovakve imitacije podrazumeva postavku osnovne konstrukcije. Pored R uvodi se i R^p ... sa menzuralnim variranjem (ne obrazuje se pravilan troglas u osnovnoj konstrukciji, niti pravilno zvučanje R^p ... u odnosu na R). Svaki nov odeljak P piše se tako da u odvojenim spojevima proizvodi pravilno zvučanje sa oba preostala glasa ($P + R, P + R^p$...). Ove kombinacije konstituenata osnovne konstrukcije daju prvobitni i izvedeni spoj:

Primer 251

Osnovna konstrukcija

The musical score for Example 251 consists of three staves. The top staff is labeled R^p and contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a half note. Above the final half note is the label $h=1$. The middle staff is labeled R and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The bottom staff is labeled P and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest.

Potpune proporcionalne menzuralne izmene ne donose promenu odnosa harmonskih intervala, te se time ne ispoljava složeni kontrapunkt. S druge strane, kod potpunog neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, sa imitacijom u konsektivnoj formi, izvedeni spoj se dobija pomoću uodnošavanja tonova teme iz prvobitnog spoja (ne postoji potreba postavke osnovne konstrukcije). Tako je, na bazi prethodnog primera, formiran drugi izvedeni spoj (nije sadržan u notnom tekstu navedenog moteta):

Primer 252

Drugi izvedeni spoj (potpuno neproporcionalno-menzuralno variranje)

The musical score for Example 252 consists of two staves. The top staff contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest.

Početno razmatranje poimanja „kontrapunkta sa pauzama i bez pauza“ uspostavlja vezu sa postulatima teorije horizontalno-pokretnog kontrapunkta. Komponovanje ostalih pojava oblika menzuralnog variranja u konsektivnoj formi, bazirano je na dve metode: postavci osnovne konstrukcije i uodnošavanju ritmički izmenjenih tonova melodije. Izmenama menzure tonova postiže se ponavljanje u raznolikosti, varijantnost u kontrapunktskom razvoju, kompoziciono-tehničko majstorstvo u vladanju muzičkim materijalom.

⁸⁹⁸ U izvedenom spoju izmenjen je poslednji ton u deonici tenora (g_I umesto d_I), kako bi se izbegla pojava paralelnih kvinti. Međutim, ton d_I se na istom mestu pojavljuje u altu, tako da je posredno prisutan.

3.4. Imitacioni troglas

Menzuralno variranje u troglasnoj kanonskoj imitaciji dovodi do nastanka prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja. Upravo ova problematika biće predmet razmatranja u ovom segmentu rada, koje će obuhvatiti analitičko tumačenje primera, izučavanje različitih mogućnosti manifestovanja menzuralnih modifikacija i načina njihove izrade.

Troglasna kanonska imitacija sa ritmičkim izmenama teme, proizvodi simultani vid menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Prvobitni i izvedeni spoj obrazuju kombinacije $P + R_1$ i $R_1 + R_2$. Podrazumeva se primena monointervalske pravolinijske imitacije, ili odabir prime kao imitacionog intervala, jer bi, u suprotnom, nastalo vertikalno premeštanje glasova (kombinovani vid složenog kontrapunkta).

Ritmičke modifikacije mogu biti proporcionalne, neproporcionalne i dvostruke, uz nepotpun ili potpun vid manifestovanja menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Prvo će biti ispitane mogućnosti proporcionalnih izmena u R_1, R_2 (nepotpun vid složenog kontrapunkta) ili istovremeno u RR (potpun vid složenog kontrapunkta).

Proporcionalno menzuralno variranje ostvaruju se pomoću metode osnovne konstrukcije. Kada je R_1 u augmentaciji (npr. $p = 1 : 2$), taj odnos je relevantan samo prema P , dok je R_2 prema R_1 u diminuciji (obrnuta proporcija). Upravo ova osobenost uslovljava specifičan način komponovanja, odnosno postavke kontrapunktskog modela.

Naime, nakon izrade prvog dela P i njegove postavke u imitacione glasove (R_2 ima veći vremenski razmak, jer nastupa nakon prvog dela R_1^p koja je u augmentaciji), on se još pozicionira u prividni glas, u obrnutoj proporciji ($p = 2 : 1$) i na temporalnu distancu koja je svojstvena $P + R_1^p$; visinski interaval $P + R^p...$ odgovara onom između $R_1^p + R_2$. Kod komponovanja drugog dela P potrebno je, u odvojenim spojevima, ostvariti ispravan kontrapunkt prema R_1^p i $R^p...$ Pri tom, dužinu ostalih delova P određuje $R^p...$ U jednom momentu će se ove dve deonice osnovne konstrukcije preklopiti (zbog diminucije), nakon čega se prekida izrada vodećeg glasa. Nastala praznina u kontrapunktskoj fakturi popunjava se slobodnim kontrapunktom prema R_1^p i R_2 . Odnos $P + R^p...$ odgovara odnosu $R_1^p + R_2$, ali u dvostruko kraćim notama. Tako su kod izrade svakog novog dela P , omogućeni njegovo validno zvučanje prema R_1^p i pravilno kontrapunktiranje $R_1^p + R_2$. U sledećoj shemi je predstavljen način postavke glasova osnovne konstrukcije:

Dakle, $P + R^p \dots = R_1 + R_2^p$, čime je unapred obezbeđeno potonje pravilno zvučenje kanonskih odeljaka realnih deonica. Formula izvedenog spoja ima sledeći vid: $(R_1 + R_2^{1:2}) p = 1 : 2$. Segment ovako koncipirane osnovne konstrukcije, izložen je u narednom primeru:

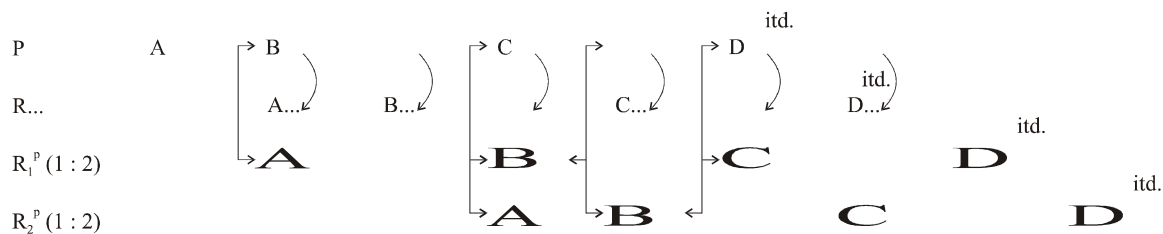
Primer 254

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled $R_2^p (1:2)$ and contains a sequence of notes with rests. The second staff is labeled $R^p (1:2)$ and contains a sequence of notes with rests. The third staff is labeled R_1 and contains a sequence of notes with rests. The bottom staff is labeled P and contains a sequence of notes with rests. Each staff ends with the abbreviation 'itd.'.

Kada RR imaju proporcionalne izmene (npr. $p = 1 : 2$), u osnovnoj konstrukciji se $R\dots$ prema P u originalnom vidu (bez menzurálnih izmena) pozicionira na visinsku i vremensku distancu koja odgovara R_1^p . Svaki nov deo P izrađuje se kao pravilan troglas prema realnim glasovima i kao validan dvoglas u odvojenom spoju prema prividnom glasu (dužinu odeljaka P sada određuje R_1^p). Ovde, zapravo, kontrapunktska kombinacija $P + R\dots$ odgovara odnosu $R_1^p + R_2^p$, samo u umanjenom vidu. Način postavke osnovne konstrukcije predstavljen je u narednoj shemi:

Shema 129



Izvedeni spoj ima sledeću formulu: $(R_1^{1:2} + R_2^{1:2}) p = 1 : 2$. Zbog navedene proporcije brzo se stvara velika dužina kontrapunktskog stava. Zato je u narednom primeru izložen samo početak osnovne konstrukcije, iz koje se realni troglas izvodi izostavljanjem prividnog glasa:

Primer 255

Osnovna konstrukcija

The musical score for Primer 255 consists of four staves. The top staff is labeled 'P' and contains a melodic line with segments A, B, and C, followed by 'itd.'. The second staff is labeled 'R...' and contains a similar melodic line with segments A..., B..., and C..., followed by 'itd.'. The third staff is labeled 'R₁^P (1:2)' and shows the first two parts of the P staff (A and B) with sub-segments A₁ and B₁, followed by C₁ and 'itd.'. The fourth staff is labeled 'R₂^P (1:2)' and shows the first two parts of the P staff (A and B) with sub-segments A₂ and B₂, followed by C₂ and 'itd.'. The R₁^P and R₂^P staves are written in a lower register than the P and R... staves.

Kod neproporcionalnih izmena, komponovanje se u pojedinim situacijama može realizovati samo pomoću udnošavanja, prema ostalim deonicama, tonova onog glasa koji ima modifikacije. S druge strane, pojedine složenije kontrapunktske situacije mogu se realizovati postavkom osnovne konstrukcije. Dalje će biti razmotrene obe navedene mogućnosti.

Kada je izmena samo u R_I^P , svaki nov deo P prepisuje se u R_2 ; tonovi R_I^P sa ritmičkim modifikacijama uodnošavaju se prema već postojećem muzičkom materijalu ostalih deonica. Dužina delova R_I^P biće promenljiva; oni će istovremeno određivati trajanje svakog novog dela P . U narednom primeru navedena je takva kontrapunktska situacija; bez obzira na varijabilnost segmenata R_I^P u odnosu na P , na kraju je očuvana njena veličina, što se može pokazati formulom izvedenog spoja ($R_I^{ph} = -2, 1, -1, -1, 1, 1, 1 + R_2$) $\Sigma P = 0$:

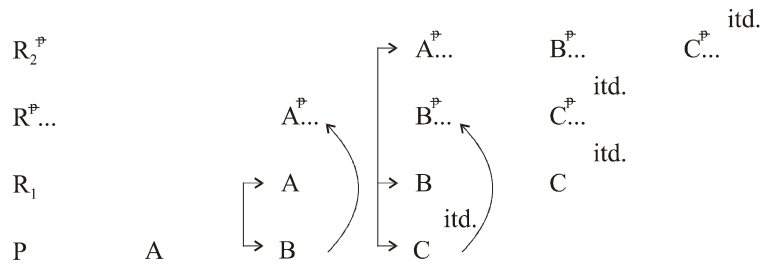
Primer 256

The musical score for Primer 256 consists of three staves. The top staff is labeled 'R₂' and contains a melodic line with segments h = -2, h = 1, h = -1, h = -1, h = 1, h = 1, h = 1, followed by 'itd.'. The middle staff is labeled 'R₁^P' and contains a similar melodic line with segments h = -2, h = 1, h = -1, h = -1, h = 1, h = 1, h = 1, followed by 'itd.'. The bottom staff is labeled 'P' and contains a melodic line with segments h = -2, h = 1, h = -1, h = -1, h = 1, h = 1, h = 1, followed by 'itd.'. The R₁^P and P staves are written in a lower register than the R₂ staff.

S druge strane, kada neproporcionalno menzuralno variranje ima R_2^P , kod komponovanja je potrebno oformiti osnovnu konstrukciju. Svaki deo P trebalo bi da pravilno kontrapunktira prema R_1 i R_2^P . To se postiže uvođenjem prividnog glasa ($R^P...$), koji se prema R_2^P pozicionira na obrnuto rastojanje i visinu u odnosu na $P + R_1$ ($P + R^P... = R_1 + R_2^P$). Svaki deo P proizvodi pravilan troglas prema realnim deonicama ($P + R_1 + R_2^P$), dok u odvojenom spoju daje validan dvoglas prema prividnom glasu ($P + R^P...$).

Ovde postoji bitna osobenost: $R^P...$ će imati promenljivu dužinu delova, koja će određivati i veličinu svakog novog odeljka P (jer se ona komponuje i prema $R^P...$). Oblikovanje osnovne konstrukcije shematski se može predstaviti na sledeći način:

Shema 130



U narednom primeru osnovna konstrukcija ima oktavu kao imitacioni interval, što dovodi do većeg vertikalnog razmaka između glasova. Karakteristike izvedenog spoja mogu se predstaviti formulom $(R_1 + R_2^{ph = 1, 1/2, 1/2, -1, 1/2, -1/2, -1, 2}) \Sigma p = 2 \rightarrow \leftarrow$.⁸⁹⁹

Primer 257

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled R_2^p and contains a melodic line with notes and rests. Above this staff are markings: $h=1$, $h=1/2$, $h=1/2$, $h=1/2$, $h=-1/2$, $h=-1$, and $h=2$. A downward-pointing arrow is above the first $h=1/2$ marking. The second staff is labeled $R^p...$ and contains a melodic line with notes and rests. The third staff is labeled R_1 and contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff is labeled P and contains a bass line with notes and rests. The word 'itd.' appears at the end of each staff.

Kada RR imaju neproporcionalne izmene, svaki deo P izrađuje se kao pravilan kontrapunkt prema ostalim već pozicioniranim deonicama. Pri tom, dužina delova P određena je trajanjem R_2^p , a R_1^p se prema njoj postavlja pomoću uodnošavanja tonova.

Kod izrade troglasnog imitacionog stava, u kojem je jedna R sa neproporcionalnim, a druga sa proporcionalnim ritmičkim izmenama, ne postoji potreba postavke osnovne konstrukcije. Naime, pišu se P i R^p , te se uodnošavanjem prema oba postavljena glasa, pozicioniraju tonovi R^p . Kontrapunktska situacija u narednom primeru, može se pokazati formulom $(R_1^{1:2} + R_2^{ph = -1, 1, -1, -1, 1, -1, -1}) p = 1 : 2, \Sigma p = -3 \leftrightarrow$:

⁸⁹⁹ Pošto ove deonice mogu biti i deo neke višeglasne kompozicije, problem njihovog razmaka bi se rešio uvođenjem drugih, slobodnih glasova, posebno između R_1 i R_2^p .

Primer 258

h=-1 h=1 h=-1 h=-1 h=1 h=-1 h=-1

R_2^P

$R_1^P (1:2)$

P

itd.

itd.

itd.

Troglasna kanonska imitacija sa menzuralno-varijabilnim kontrapunktom simutanog vida, retka je u renesansnoj kompozitorskoj praksi. Uglavnom se ritmičke izmene, u tom kontekstu, uvode kod konsektivne forme ovakve vrste složenog kontrapunkta. Zato su navedeni primeri nastali kao rezultat teorijskih uopštavanja, čime je izvršena i svojevrsna provera izvedenih načina komponovanja.

3.5. Ostale mogućnosti

U fokusu daljeg razmatranja biće specifični načini manifestovanja menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. To se odnosi na pojavu većeg broja izvedenih kontrapunktskih spojeva sa menzuralno-varijabilnim izmenama i obrnuti proporcionalni odnos prvobitnih melodija.

Pojava izvedenih kontrapunktskih spojeva, sa drugačijim menzuralnim variranjem istog muzičkog materijala, kod korišćenja osnovne konstrukcije podrazumeva uvođenje novog prividnog glasa za svaku novu modifikaciju. Zbog malog broja validnih sazvučja, u pojedinim situacijama to postaje neizvodljivo. Jednostavnije je, zato, koristiti komponovanje koje nije zasnovano na ovoj metodi. Tada je dovoljno iznova izvršiti uodnošavanje tonova glasova koji imaju nove menzuralne izmene. Primeri takvog komponovanja mogu se pronaći u kompozitorskoj praksi renesanse:

Primer 259

Johanes Okegem, *Missa Ecce ancilla Domini (Benedictus, t. 137–142)*

Kod potpunog proporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta prethodni harmonski tok je očuvan. Zato je nepotpun vid osnovna forma ispoljavanja proporcionalnih izmena u složenom kontrapunktu. Međutim, na osnovu obrnutih proporcionalnih odnosa, moguće je proizvođenje izvedenog kontrapunktskog spoja sa potpunim vidom izmena, uz dobijanje novog harmonskog rezultata.

Naime, ako bi se muzički materijal jednog glasa ponovio u augmentaciji, drugog u diminuciji, promenile bi se njihove prvobitne relacije. Ovde mogu biti upotrebljeni samo odnosi $1 : 2$ i $2 : 1$. Ukoliko bi melodija imala npr. $p = 3 : 1$, pojavile bi se kratke notne vrednosti, triole, ili bi to uslovalo promenu metra. S druge strane, kod $p = 4 : 1$ izašlo bi se iz ustanovljenih ritmičkih normi kontrapunkta strogog stila. S druge strane, veća proporcija (augmentacija) proizvela bi veliku dužinu kontrapunktskog stava.

Izvedeni spoj $I^{1:2} + II^{2:1}$ podrazumeva prethodno konstituisanje osnovne konstrukcije. Prvo se postavlja ona deonica koja će kasnije imati augmentaciju ($p = 1 : 2$), te se, potom, prepisuje na istu visinu u funkciji prividnog glasa, ali u dvostruko dužoj proporciji od predviđene ($p = 1 : 4$). Muzički materijal koji se prvi izrađuje može biti tretiran kao P , dok će njegova varijanta u proporciji biti $R^p...$ Na kraju je potrebno komponovati treći, kontrastni glas (Cp), koji će u odvojenim spojevima obrazovati pravilno zvučanje prema preostalim deonicama:

Primer 260

Osnovna konstrukcija

Prvobitni i izvedeni spoj proizvode $P + Cp$ i $R^p... + Cp$. Poslednja kombinacija glasova daje se u diminuciji u odnosu na izgled unutar osnovne konstrukcije ($p = 2 : 1$). Pri tom, izvedena varijanta dvostruko je kraća od prvobitnog spoja:

Primer 261a

Prvobitni spoj

Primer 261b

Izvedeni spoj

U ovom poglavlju osvetljeni su mnogi aspekti složene problematike menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Određeni su gotovo svi njegovi pojavni oblici, kao i metode izrade. Obeležavanje nastalih promena i ovde je realizovano pomoću specifičnih formula. Metoda osnovne konstrukcije prilagođena je novim uslovima. Pri tom, veza sa učenjem Tanjejeva je očuvana. Mogućnosti menzuralno-varijabilnog kontrapunkta nisu u potpunosti ispoljene u renesansnoj muzici. Neke od njih su po prvi put aktuelizovane u ovom radu. To je u muzičkoj praksi jedna od najmanje korišćenih vrsta složenog kontrapunkta. Možda se upravo zato, do danas muzički teoretičari nisu temeljnije bavili ovom problematikom.

4. Kombinovani kontrapunkt

4.1. Načini kombinovanja

Kombinovani kontrapunkt nastaje objedinjavanjem različitih vrsta složenog kontrapunkta. Izvedeni kontrapunktski spoj ima izmene koje su raznovrsnije, slojevitije u odnosu na ranije razmotrene modifikacije kontrapunktskih melodija. U ovom poglavlju biće izložen kritički osvrt na dosadašnja teorijska određenja ove problematike, sagledani načini kombinovanja i postavljene formule izvedenog spoja. Najveći deo daljeg rada činiće analitičko tumačenje primera iz kompozitorske prakse, uz istraživanje modaliteta njihove realizacije.

Kombinovani kontrapunkt je jedna od najmanje izučenih oblasti složenog kontrapunkta – aktuelizovan je tek u radovima ruskih muzičkih teoretičara. Pri tom, njegove specifičnosti izložene su uglavnom informativno. U fokusu razmatranja biće upravo navedena problematika.

Kombinovanje izmena u složenom kontrapunktu aktuelizuje Južak – u tabelarnom prikazu sistematizovani su mogući vidovi takvog kontrapunktskog rada.⁹⁰⁰ Međutim, navedene mogućnosti nisu šire sagledane. Pri tom, u odnosu na teorijski sistem Tanjejeva drugačije je poimanje izvedenih kontrapunktskih kombinacija.

Naime, svaki od vidova složenog kontrapunkta (prema originalnoj terminologiji: „obrtajni kontrapunkt“, „kontrapunkt koji dozvoljava širenje ili sužavanje“, „kontrapunkt koji dozvoljava augmentaciju ili diminuciju“, „račji kontrapunkt“, „kontrapunkt koji dozvoljava umnožavanje“) pored „primarnih izvedenih spojeva“ ima još tri vrste „sekundarnih izvedenih spojeva“, dodatkom vertikalnog, horizontalnog ili dvostrukog premeštanja.⁹⁰¹ Na osnovu ove činjenice izvodi se i formula „članova geometrijske progresije“ za izračunavanje mogućeg broja kontrapunktskih kombinacija sa različitim izmenama (npr. inverzija, retrogradacija i augmentacija u tom kontekstu omogućavaju čak 32 izvedene kontrapunktske varijante). Ovakvo poimanje je spekulativne prirode, ono nije bazirano na muzičkoj praksi. Pri tom, tri vida premeštanja melodije čine osnovni kriterijum razumevanja i klasifikacije, što je bitan nedostatak.

⁹⁰⁰ Кира Южак, Некоторые вопросы..., op. cit., 236–237.

⁹⁰¹ Cf. Idem.

Dugo nije bilo tendencija razrade i daljih uobličavanja ovakvog pristupa razumevanju složenog kontrapunkta. Tek nakon više decenija, u prikazu njegovih različitih vrsta Jevdokimova navodi drugačije uređenu tabelu Južak.⁹⁰² Uz izostavljanje pojedinih komponenata (npr. širenja i sužavanja intervala) – uveden je nov činilac: „potpun i nepotpun kontrapunkt koji dozvoljava mešovite vidove izmena.“⁹⁰³ Pod „izmenama“ se podrazumevaju samo one koje zahvataju strukturu melodija, ali ne i promene njihovih odnosa, nastale usled premeštanja. Dakle, pokretnom kontrapunktu je ponovo dato posebno mesto, što se obrazlaže na sledeći način: „Kombinacije sa vertikalnim i horizontalnim pomeranjima su moguće kod bilo kojeg vida složenog kontrapunkta. (...) To je ta koordinata izmena, koja ne mora da postoji, no koja se ujedno može sresti svuda i u bilo kojem vidu modifikacije. Drugim rečima, kod izgradnje sistema složenog kontrapunkta ona bi trebalo da bude uključena kao stalna mogućnost, kao koordinata koja može biti korišćena u bilo kom momentu.“⁹⁰⁴ Ovakvo isticanje pokretnog kontrapunkta dovodi do nepreciznosti u tumačenju, sužava sistem, ograničava autonomnost ostalih izmena.

Kombinovani kontrapunkt se prvi put tako imenuje kod Simakove; on se tretira i kao deo sistema složenog kontrapunkta.⁹⁰⁵ No, navedene su samo njegove opšte karakteristike i na osnovu primera uočene su pojedine kombinacije (nedostaje razmatranje komponovanja). Ukazano je da ovaj vid kontrapunkta ne podrazumeva osobito individualnu tehnologiju izrade.⁹⁰⁶ Nameće se zaključak da je, zapravo, suviše istraživati kombinacije onih izmena, koje su odvojeno već razmotrene. Međutim, njihova praktična realizacija ima svoje bitne specifičnosti, one se ne mogu uvek svoditi samo na sumiranje pojedinačnih pravila komponovanja svake odvojene vrste modifikacija.

U ruskoj muzičko-teorijskoj literaturi, za kombinovani kontrapunkt se još ističe da njegovi činioци mogu biti u uzajamnom dejstvu, „pridajući nova svojstva materijalu koji se razvija.“⁹⁰⁷ Pored toga, navode se razne mogućnosti kombinovanja, ali one ne ulaze u sistematizaciju složenog kontrapunkta.⁹⁰⁸ Zapravo, u novijim radovima javlja se tendencija manjeg izučavanja ove problematike.

⁹⁰² Юлия Евдокимова, *Учебник...*, op. cit., 95.

⁹⁰³ Cf. Idem.

⁹⁰⁴ Ibid., 94.

⁹⁰⁵ Cf. Наталья Симакова, op. cit., 317–319.

⁹⁰⁶ Cf. Ibid., 317.

⁹⁰⁷ Михаэль Ройтерштейн, op. cit., 98.

⁹⁰⁸ Cf. Татьяна Дубравская, op. cit., 105.

Pored navedenih radova, izvan celovitog sistema složenog kontrapunkta Bogatirjev je veliki deo istraživanja obrtajnog kontrapunkta bazirao na njegovim kombinacijama sa pokretnim kontrapunktom. Nepotpuni pojavni oblici obrtaja razmotreni su kroz spoj sa vertikalnim i horizontalnim premeštanjem („vertikalno-obrtajni kontrapunkt“, „horizontalno-obrtajni kontrapunkt“),⁹⁰⁹ dok je potpun obrtaj sagledan samo u kombinaciji sa vertikalnim pomeranjem.⁹¹⁰ Imenovanje je drugačijeg značenja od onog koje je primenjeno u ovom radu, o čemu je već bilo reči.

Modaliteti simultanog ispoljavanja različitih vrsta složenog kontrapunkta malo su izučeni; ovakve mogućnosti nisu ugrađene u celovit teorijski sistem. Međutim, pojedini oblici kombinovanog složenog kontrapunkta, u muzičkoj praksi češći su u odnosu na neke „čiste“ vidove koji ulaze u njegov sastav (npr. obrtajni ili menzuralno-varijabilni kontrapunkt). To se obrazlaže time da „ovaj vid kao da je slobodniji, nezavisniji (ma koliko to bilo paradoksalno) u odnosu na te kontrapunkte koji ga čine, koji se u njemu sumiraju.“⁹¹¹ U daljem tekstu biće navedene kombinacije različitih vrsta složenog kontrapunkta, uz određenje načina postavke formula izvedenog spoja.

Moguće je izvršiti kombinovanje svih razmotrenih vrsta složenog kontrapunkta: 1. pokretnog i obrtajnog; 2. pokretnog i menzuralno-varijabilnog; 3. obrtajnog i menzuralno-varijabilnog; 4. pokretnog, obrtajnog i menzuralno-varijabilnog. Za oznaku takvih kombinacija biće korišćena skraćenica **Com** (od lat. *combinatio* – kombinacija, sastav, sklop, spoj). Činioci kombinacije dodatno će biti određeni brojem postavljenim pored skraćenice (npr. **Com1**, **Com2** itd.), na osnovu redosleda upravo navedenih mogućnosti.

Svaka vrsta složenog kontrapunkta (pokretni, obrtajni, menzuralno-varijabilni) sadrži podvrste, svoje različite varijante, što značajno povećava broj mogućih kombinacija. One mogu biti dvodelne i trodelne. U narednoj tabeli izvršena je sistematizacija njihovih dvodelnih oblika, gde su, zarad preglednosti, pomoću skraćenica pokazani različiti vidovi složenog kontrapunkta (vertikalno-pokretni: **VP**, horizontalno-pokretni: **HP**, dvostruko-pokretni: **DP**, vertikalno-obrtajni: **VO**, horizontalno-obrtajni: **HO**, dvostruko-obrtajni: **DO**,⁹¹² proporcionalno-menzuralno-varijabilni: **PMV**, neproporcionalno-menzuralno-varijabilni: **NMV**, dvostruko-menzuralno-varijabilni: **DMV**):

⁹⁰⁹ Cf. Семен Богатырев, *Обратимый...*, op. cit., 54–70.

⁹¹⁰ Cf. Ibid., 79–175.

⁹¹¹ Наталья Симакова, op. cit., 317.

⁹¹² Dvostruko-obrtajni kontrapunkt, u kontekstu ovog razmatranja, biće tretiran u širem smislu. Naime, pod njim će se podrazumevati dvostruki obrtaj melodijske fizionomije datog glasa (retrogradna inverzija) i vertikalni obrtaj jedne deonice, uz istovremeni horizontalni obrtaj druge.

Tabela 10

Dvodielne kombinacije različitih vidova složenog kontrapunkta

<i>Com1</i>	<i>Com2</i>	<i>Com3</i>
<i>VP + VO</i>	<i>VP + PMV</i>	<i>VO + PMV</i>
<i>HP + HO</i>	<i>HP + NMV</i>	<i>HO + NMV</i>
<i>DP + DO</i>	<i>DP + DMV</i>	<i>DO + DMV</i>
<i>VP + HO</i>	<i>VP + NMV</i>	<i>VO + NMV</i>
<i>VP + DO</i>	<i>VP + DMV</i>	<i>VO + DMV</i>
<i>HP + VO</i>	<i>HP + PMV</i>	<i>HO + PMV</i>
<i>HP + DO</i>	<i>HP + DMV</i>	<i>HO + DMV</i>
<i>DP + VO</i>	<i>DP + PMV</i>	<i>DO + PMV</i>
<i>DP + HO</i>	<i>DP + NMV</i>	<i>DO + NMV</i>

Kod trodelnih kombinacija, svakom članu dvodelnog stupca dodaju se još tri kombinacije sa preostalim, trećim vidom izmena ($9 \cdot 3$). U sledećoj tabeli, na osnovu prvog stupca prethodne, dodat je menzuralno-varijabilni kontrapunkt:

Tabela 11

Trodelne kombinacije različitih vidova složenog kontrapunkta

<i>Com4</i>		
<i>PMV</i>	<i>NMV</i>	<i>DMV</i>
<i>VP + VO + PMV</i>	<i>VP + VO + NMV</i>	<i>VP + VO + DMV</i>
<i>HP + HO + PMV</i>	<i>HP + HO + NMV</i>	<i>HP + HO + DMV</i>
<i>DP + DO + PMV</i>	<i>DP + DO + NMV</i>	<i>DP + DO + DMV</i>
<i>VP + HO + PMV</i>	<i>VP + HO + NMV</i>	<i>VP + HO + DMV</i>
<i>VP + DO + PMV</i>	<i>VP + DO + NMV</i>	<i>VP + DO + DMV</i>
<i>HP + VO + PMV</i>	<i>HP + VO + NMV</i>	<i>HP + VO + DMV</i>
<i>HP + DO + PMV</i>	<i>HP + DO + NMV</i>	<i>HP + DO + DMV</i>
<i>DP + VO + PMV</i>	<i>DP + VO + NMV</i>	<i>DP + VO + DMV</i>
<i>DP + HO + PMV</i>	<i>DP + HO + NMV</i>	<i>DP + HO + DMV</i>

Ovim su navedene 54 različite kombinacije.⁹¹³ No, ukoliko se ima u vidu mogućnost izlaganja potpunog i nepotpunog složenog kontrapunkta, uz udvajanje – potpuno i nepotpuno – broj mogućih kombinacija postaje izuzetno veliki.

U muzičkoj literaturi teško se mogu pronaći mnoge od navedenih mogućnosti kombinovanja. U ovom radu neće se posebno razmatrati svaka od njih, jer bi to zauzelo veliki

⁹¹³ Ne računajući širi tretman dvostruko-obrtajnog kontrapunkta.

prostor. Na osnovu primera, biće sagledane posebnosti pojedinih karakterističnih situacija, osobito onih koje se češće pojavljuju u kompozitorskoj praksi. S druge strane, različite kombinacije imaju slične mehanizme tumačenja i izrade, koji se – za one koje neće biti aktuelizovane – mogu izvesti na osnovu rezultata ovog istraživanja.

U kompozitorskoj praksi strogog stila uglavnom su realizovane kombinacije pokretnog i obrtajnog kontrapunkta (**Com1**), kao i pokretnog i menzuralno-varijabilnog kontrapunkta (**Com2**). Tu su, pored izmena fizionomije melodija, prisutna i njihova premeštanja u zvučnom prostoru (karakteristično za imitacionu polifoniju). S druge strane, retke su kombinacije obrtajnog i menzuralno-varijabilnog kontrapunkta (**Com3**); dobija se efekat svojevrsnog odraza notnog teksta u „uveličavajućem“, „umanjujućem“ ili „iskrivljenom ogledalu“. Malo su zastupljene i trodelne kombinacije (**Com4**).

Specifičnosti izvedenog kontrapunktskog spoja mogu se pokazati pomoću do sada korišćenih formula: one će ovde biti samo objedinjene, kombinovane. Naime, prvo se izlaže skraćeni zapis kombinacije (**Com1**, **Com2**, **Com3**, **Com4**), nakon čega se pišu rimske cifre, kojima se označavaju kontrapunktski glasovi. Njima se, kao suprascripcije, dopisuju odgovarajući dodaci koji pokazuju vid premeštanja sa brojčanom vrednošću, obrtaj sa simbolom, menzuralno-varijabilne izmene sa proporcijom ili nabrojanje vrednosti pomerajućih nota i/ili pauza. Obeležavanje različitih vrsta složenog kontrapunkta razdvaja se tačkom i zarezom, kako bi se jasnije napravila diferencijacija između njih. Takve oznake postavljaju se u zagradu, iza koje se izvide vrednosti, pojedinačno za svaku vrstu složenog kontrapunkta (**Jv**, **Jh**, **C**, **p**, **Σp**). Redosled njihovog navođenja odgovara onom koji je sadržan u ovom radu (pokretni, obrtajni, menzuralno-varijabilni kontrapunkt).

Tako, npr. formula **Com1**: ($I^h = -1; \sphericalangle + II^{\sphericalangle}$) $Jh = -1$, $C = c_1$, $4^{3/4}$, ukazuje na kombinaciju pokretnog i obrtajnog kontrapunkta (horizontalno pomeranje gornjeg glasa za jedan takt u desno uz potpun dvostruko-obrtajni kontrapunkt, sa centrom vertikalnog obrtaja na tonu *c* prve oktave i centrom horizontalnog obrtaja sa ponavljanjem na trećoj četvrtini četvrtog takta). Naredni zapis pokazuje još slojevitije izmene: **Com2**: ($I^v = -7; 1 : 2 + II^v = -4; ph = -1/2, -1/2, 1, 2, -1, 2$) $Jv = -11$, $p = 1 : 2$, $\Sigma p = 2 \leftrightarrow$ (dvostruki kontrapunkt u duodecimi i dvostruko-menzuralno-varijabilne izmene, sa dvostrukom proporcijom jednog glasa i neproporcionalnim modifikacijama drugog, čija je melodija proširena za dve metričke jedinice).

Udvajanje se u formulama pokazuje ranije korišćenom oznakom (**d**). Kod troglasne kanonske imitacije, prvobitni spoj obrazuju **P** + **R₁**, a izvedeni – **R₁** + **R₂**. Zato će i formula

izvedenog spoja imati takvo obeležavanje glasova (R_1 i R_2), npr. *Com1*: ($R_1^\downarrow + R_2^{\nu = 4, h = 1}$) $J\nu = 4$, $Jh = 1$, $C = a$ (prva risposta je u inverziji sa centrom vertikalnog obrtaja na tonu a male oktave, dok je druga, ukoliko je to niži glas, premeštena za kvintu niže i pomerena za jedan takt u desno).

Kombinovani kontrapunkt sadrži bitnu osobenost – osim izvedenog spoja fiksiranog u notnom tekstu, postoji potencijal proizvođenja i drugih kontrapunktskih kombinacija. Naime, ukoliko su objedinjeni uslovi komponovanja, relevantni za različite vrste složenog kontrapunkta, mogu se postići svojevrсни primarni i sekundarni izvedeni kontrapunktski spojevi. Ovde će oni biti drugačije tretirani u odnosu na tumačenje Južak:⁹¹⁴ primarni kontrapunktski spoj je već realizovan, realno prisutan, dok će sekundarni biti svi oni spojevi koji su mogući, ali nisu sadržani u datoj kompoziciji. Tako se npr. kod *Com2*: $VP + PMV$, kao sekundarni izvedeni spojevi mogu ispoljiti odvojeno još dva vida složenog kontrapunkta – dvoglas sa vertikalnim premeštajem deonica i onaj kod kojeg će biti zastupljeno samo proporcionalno modifikovanje notnih vrednosti.

Mogućnosti kombinovanja vrsta složenog kontrapunkta su izuzetno velike. Muzička praksa koristila je samo deo takvog potencijala. Intencije njihovog teorijskog određenja prisutne su tek u XX veku. Stari majstori kontrapunkta verovatno su to tretirali kao svojevrсну tajnu „kompozitorskog zanata“, prenoseći je samo usmenim putem.

4.2. Dvodelne kombinacije

U renesansnoj kompozitorskoj praksi, uglavnom se pojavljuju dvodelne kombinacije složenog kontrapunkta. To je prvenstveno spoj vertikalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta (*Com1*). U manjem obimu su prisutne ostale mogućnosti kombinovanja.

U fokusu daljeg istraživanja i analize biće navedena kombinacija dve vrste složenog kontrapunkta ($VP + VO$). To će biti ostvareno na osnovu teorijskih postavki Bogatirjeva,⁹¹⁵ uz potonje definisanje novih mogućnosti pristupa poimanju i izradi ovakvih kontrapunktskih situacija. Nakon toga, uslediće razmatranje drugih vidova ispoljavanja dvodelnih kombinacija, prevashodno onih koje se mogu uočiti u muzičkom stvaralaštvu renesansnih kompozitora.

Kod izrade prvobitnog kontrapunktskog spoja, čije će melodije biti podvrgnute vertikalnom obrtaju uz istovremeno vertikalno premeštanje, potrebno je imati predstavu

⁹¹⁴ Cf. Кира Южак, op. cit., 236–237.

⁹¹⁵ Cf. Семен Богатырев, op. cit.

zvučnog rezultata koji će nastati nakon ovakvih izmena. U tom kontekstu sada se pojavljuju specifični problemi. Naime, u izvedenom spoju naizgled nema vertikalnog pomeranja na jednak interval, već su različiti tonovi deonica pozicionirani na različite intervale. Time je onemogućeno „merenje“ premeštanja, onako kako se to činilo kod vertikalno-pokretnog kontrapunkta.⁹¹⁶

Zakonomernosti vertikalnog premeštanja Bogatirjev uočava uvođenjem svojevrzne „prelazne etape“ – kontrapunktskog spoja samo sa obrtajem, koji je imenovan kao „prvi izvedeni spoj“ (svojevrzni ekvivalent ranijem određenju sekundarnog izvedenog spoja), dok bi se, na osnovu toga, „drugi izvedeni spoj“ manifestovao dodatkom vertikalnog premeštanja.⁹¹⁷

Primer 262a

Prvobitni spoj



Primer 262b

Prvi izvedeni spoj



Primer 262c

Drugi izvedeni spoj



Ovde se celokupni melodijski sadržaj datog glasa premešta na određeni interval. Stabilna veličina je, zapravo, odnos intervala između prvobitnog i izvedenog spoja, tj. njihov zbir ($m + n$) kod pravog premeštanja i razlika ovih činilaca kod suprotnog premeštanja ($m - n$).⁹¹⁸

Kada je u izvedenom spoju pravo premeštanje, zbir intervala ($m + n$), kao stabilna veličina, označava se simbolom: Σ (sigma). Kod suprotnog premeštanja, razlika intervala ($m - n$) se obeležava sa Δ (delta). Prema Bogatirjevu, Σ i Δ su pokazatelji kombinacije dva vida složenog kontrapunkta (prema njegovoj terminologiji „vertikalno-obrtajnog kontrapunkta“). U kontekstu prethodno navedenog primera, dobija se sledeći rezultat: $\Delta = 2$.

Postavlja se pitanje pozitivne ili negativne vrednosti ovog broja. Ukoliko se uporede prvi i drugi izvedeni spojevi, zapaža se sužavanje harmonskih intervala, te je, shodno tome,

⁹¹⁶ Cf. Ibid., 81.

⁹¹⁷ Cf. Ibid., 80–81.

⁹¹⁸ Cf. Ibid., 82.

$Jv = -2$, odnosno $\Delta = -2$.⁹¹⁹ Određivanje pozitivne ili negativne veličine Δ vrši se i pomoću formule: $\Delta = n - m = n + (-m)$.⁹²⁰ Drugim rečima, Δ je jednaka izvedenom intervalu, kojem je dodat prvobitni sa negativnim znakom.

Specifičnosti ovakvog kombinovanja Bogatirjev istražuje pomoću teorijskog aparata Tanjejeva. Posebno se postupa sa labilnim konsonancama i disonancama, pošto je sada moguće da se primene i disonantne zadržice. To je nova značajna mogućnost. Korišćenje stabilnih disonanci na naglašenom delu takta ni ovde nije izvodljivo, jer bi se u izvedenom spoju pojavilo razrešenje uzlaznog smera.

Labilne konsonance se u prvobitnom spoju mogu voditi naviše. Zato se uvodi znak koji pokazuje ovu neophodnost: $--^{\uparrow}$. Osim toga, može se još pojaviti $(--)$. Oznaka povezivanja $--$, u ovom kontekstu se ne može koristiti. Labilne disonance imaju oznake: $--$, $(--)$. U skladu sa specifičnostima daljeg vođenja glasova, može se pojaviti i znak x .⁹²¹

Kod određenja pravila komponovanja, koriste se ranije navedene zakonomernosti: $\Sigma = m + n$; $\Delta = n - m = n + (-m)$. Na osnovu toga izrađuje se intervalska tabela. U odnosu na Σ ili Δ pišu se intervali prvobitnog spoja, u drugom redu odgovarajući intervali izvedenog; ispod crte daju su uslovi primene određenog sazvučja, koji se razlikuju od onih u prostom kontrapunktu. Najniži red brojeva predstavlja intervale sa uobičajenim tretmanom. Za ranije navedeni primer, tabela ima sledeći vid:⁹²²

$$\Delta = -2$$

2	$\bar{3}$	4	5	$\bar{6}$	7	$\bar{8}$	9	$\bar{10}$	11
	$(-)$			$(-)$					
0	$\bar{1}$	2	$\bar{3}$	4	5	$\bar{6}$	7	$\bar{8}$	9
						$(-)$			
	$(-)$	$(-)$	\uparrow_x	$-x$		$(-)$		$(-)$	
	3		5	6		8		10	
	$(-)$		$(-)$	\uparrow	$(-)$	$(-)$		$(-)$	
2		4			7		9		11

U narednom primeru dolazi do inverzije obe deonice, ali bez karakteristične zamene mesta muzičkog materijala:

⁹¹⁹ Cf. Idem.

⁹²⁰ Cf. Ibid., 83.

⁹²¹ Cf. Idem.

⁹²² Cf. Ibid., 105.

Primer 263

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Canonica* (*Sanctus*, t. 1–6)

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'Sanctus'. The score includes first and second endings (I and II) for the Cantus and Bassus parts. The Cantus part starts with a first ending bracket over measures 1-6, and the Bassus part starts with a second ending bracket over measures 1-6. The lyrics 'Sanctus' are written below the notes in each part.

Prema Bogatirjevu, ovde se koristi veličina Σ . Ona se određuje prema formuli $\Sigma = m + n$. Na osnovu toga, kao rezultat dobija se: $\Sigma = 14$. Brojčana tabela, koja pokazuje uslove tretmana harmonskih intervala kod izrade prvobitnog spoja, ima sledeći vid:⁹²³

$$\Sigma = 14$$

	(-)													
0	<u>1</u>	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	12	<u>13</u>	14
					(-)								(-)	
14	<u>13</u>	12	11	<u>10</u>	9	<u>8</u>	7	<u>6</u>	5	4	<u>3</u>	2	<u>1</u>	0
	(-)					(-)							(-)	
	(-)		(-)↑	(-)	(-)	(-)	(-)	(-)↑	(-)	(-)	(-)↑	(-)	(-)	
	1	3	4	6	8	10	11	13						
	(-)	<u>3</u> x	(-)↑x	(-)	(-)	<u>10</u> x	(-)↑x	(-)						
0	2	<u>3</u>	5	7	9	<u>10</u>	12	14						

Imajući u vidu činjenicu da kombinovanjem vertikalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta nema premeštanja svih tonova melodije na isti interval, Bogatirjev se ograđuje od njegovog merenja. Sada se pojavljuje i mogućnost primene disonantnih zadržica. U osnovi su korelacije harmonskih intervala, koji determinišu pokazatelje Σ i Δ , dok brojčana tabela omogućava komponovanje. No, s druge strane, time se gubi potencijal izlaganja više različitih izvedenih spojeva.

Razumevanje kombinacije vertikalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta moglo bi se ostvariti drugim načinom – uvođenjem sekundarnog izvedenog kontrapunktskog spoja. On će biti obležen sa sa n'' . Za ranije navedenu kontrapunktsku situaciju, to bi se moglo pokazati pomoću formule $n'' = (I^\downarrow + II^\downarrow) C = c_1 + d_1$. To je, dakle, kontrapunktski stav koji ima obrtaj bez vertikalnog premeštanja:

⁹²³ Cf. Ibid., 88.

Primer 264

Sekundarni izvedeni spoj



Pomoću dvostrukog kontrapunkta u oktavi, dobijena je notna slika koja odgovara primeru 263. Formula primarnog izvedenog spoja imala bi sledeći izgled: **Com1:** $(I^{v=-7; \downarrow} + II^{v=-7; \downarrow})$
 $Jv = -14, C = c_1 + d_1.$

Razumevanje i obeležavanje nastalih izmena, u ovom radu će se obavljati preko sekundarnog izvedenog spoja, onog bez vertikalnog premeštanja. Na osnovu njega će se postavljati formula. To se može pokazati uvođenjem oznake za primarni izvedeni spoj: n' . Tumačenje primarnog izvedenog spoja preko sekundarnog, u kontekstu prethodnog primera, može se predstaviti na sledeći način: **Com1:** $n' \rightarrow n'' = (I^{v=-7; \downarrow} + II^{v=-7; \downarrow})$
 $Jv = -14, C = c_1 + d_1.$

Ovim se ne isključuje mogućnost primene intervalskih tabela Bogatirjeva, posebno kod sagledavanja tretmana sazvučja u kontekstu određenog primera. Kod kombinacije vertikalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, mogu se pojaviti tri izvedene kontrapunktske varijante: sa obrtajem, vertikalnim premeštanjem i kombinovano. No, korišćenjem metode Bogatirjeva, ovo bi bilo onemogućeno.

Vertikalno premeštanje, bez obrtaja (drugi sekundarni spoj), u ranije navedenom primeru donosi pravilan tretman sazvučja, što pokazuje da su kod njegovog komponovanja verovatno objedinjena pravila relevantna za dve različite vrste složenog kontrapunkta:

Primer 265

Drugi sekundarni izvedeni spoj



U prethodnom primeru, zbog oktavnog premeštanja centar obrtaja je bio isti za oba glasa. Međutim, ako je dvostruki kontrapunkt u nekom drugom intervalu, stvorila bi se predstava različitih centara vertikalne projekcije. Kako bi se sprečio nastanak problema u tumačenju takvih kontrapunktskih situacija, polazi se od stanovišta da je centar obrtaja isti za sve glasove izvedenog spoja; utisak njegove promene ostvaruje se samo ukoliko ima vertikalno-pokretnog kontrapunkta.

Do sada je razmatrana konsekvativna forma manifestovanja pokretnog i obrtajnog kontrapunkta u kontrastnoj polifoniji. U dvoglasnom imitacionom stavu se takođe može ispoljiti takva kombinacija. No, ona se češće pojavljuje u simultanoj formi, kod troglasne i višeglasne kanonske imitacije (prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi su preklopljeni).

Konsekvativni način imitacionog ponavljanja sa istovremenim vertikalnim pomeranjem i obrtajem teme, ne donosi bitnije razlike u odnosu na već izložene kontrapunktske situacije. Takva sprega dva vida složenog kontrapunkta podrazumeva način komponovanja, koji se ne razlikuje od onog za kontrastnu polifoniju (objedinjavanje pravila obe vrste složenog kontrapunkta). U narednom primeru, pored vertikalno-pokretnog kontrapunkta pojavljuje se i nepotpun vertikalni obrtaj. Pri tom, prvo je izložen izvedeni spoj:

Primer 266a

Orlando di Laso, *Missa super Mon Coeur se recommande à vous* (*Sanctus*, t. 1–2)

Musical score for Primer 266a, showing vocal parts Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The Alto part has a melodic line with lyrics "San" and "San". The Tenor part has lyrics "San". The Bass part has lyrics "San".

Primer 266b

Orlando di Laso, *Missa super Mon Coeur se recommande à vous* (*Sanctus*, t. 4–5)

Musical score for Primer 266b, showing vocal parts Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The Alto part has lyrics "(San) ctus, Sa ctus,". The Tenor part has lyrics "ctus, II". The Bass part has lyrics "San ctus,".

Kontrapunktske specifičnosti ovog primera jasnije se mogu uočiti ukoliko se prikaže sekundarni izvedeni kontrapunktski spoj (bez vertikalnog premeštanja):

Primer 267

Sekundarni izvedeni spoj



Upoređivanjem sekundarnog sa primarnim izvedenim spojem, zapaža se vertikalno prenošenje gornjeg glasa za oktavu naniže: $Com1: n' \rightarrow n'' = (I^{v=-7; \downarrow} + II) Jv = -7, C = b_1$.

Kod nepotpunog vertikalnog obrtaja već je bila razmotrena metoda komponovanja zasnovana na postavci osnovne konstrukcije tehnikom stubaca. Ona se može i ovde upotrebiti, s tim da se sada svaki deo P izrađuje prema preostala dva imitaciona glasa ($R, R^\downarrow...$), tako da proizvodi pravilan kontrapunkt uz dodatno uvođenje pravila $Jv = -7$:

Primer 268

Osnovna konstrukcija



Dakle, već razmotrenom načinu komponovanja vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, dodaju se pravila datog vida vertikalnog premeštanja. Zato će dalje, kod takvih kontrapunktskih situacija, biti izostavljeno navođenje osnovne konstrukcije (jer dodatno uvođenje pravila datog Jv ne utiče na izgled notnog teksta).⁹²⁴

U narednom primeru fomula izvedenog spoja ima sledeći vid: $Com1: (I^{v=-4} + II^{v=-7; \downarrow}) Jv = -11, C = a + h$. Ovde je C određen na osnovu prvobitnog spoja, što je bitna specifičnost kod ovakvih kontrapunktskih situacija:

⁹²⁴ Eventualno se $R^\downarrow...$ može transponovati na potrebnu visinu, čime se prevazilazi potreba korišćenja pravila Jv . Međutim, kod prve metode komponovanja, kombinacija $P + R^\downarrow...$ obrazuje sekundarni izvedeni spoj, što omogućava njegovo bolje razumevanje.

Primer 269a

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Canticum canticorum* (*Quae est ista*, motet, t. 1–3)

Musical score for five voices: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Quae est i - sta, quae pro -

Primer 269b

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Canticum canticorum* (*Quae est ista*, motet, t. 7–10)

Musical score for five voices: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: pro - gre - di - tur, Quae est i - sta, quae pro - gre - gre - di - tur, quae est i - sta, quae pro - gre - di - tur, Quae est i - sta, quae pro -

Harmonski intervali prvobitnog i izvedenog spoja, uzeti na istim mestima, u sumi daju *II*. Pri tom je u *m* i *n* očuvan redosled izlaganja originalnog i inverznog oblika teme. Međutim, on takođe može biti izmenjen.

Naime, u poglavlju o vertikalno-obrtajnom kontrapunktu istaknuto je da svaka imitacija u inverziji ima potencijal promene redosleda nastupa dva oblika teme (izvornog i obrnutog). Tada se ne događaju harmonske izmene. Ovakve situacije nisu tretirane kao pojavni oblik složenog kontrapunkta. No, uvođenjem pokretnog kontrapunkta, kod ponavljanja obrazovaće se izvedeni kontrapunktski spoj sa drugačijim harmonskim rezultatom:

Primer 270

Orlando di Laso, *Motet* (*sine textu*, t. 12–16)

Musical score for two staves, likely representing two voices or instruments.

U izvedenom kontrapunktskom spoju, zamena redosleda nastupa dva oblika teme praćena je promenom početne visinske dispozicije glasova, ostvarene pomoću vertikalno-pokretnog kontrapunkta: **ComI**: ($I^{v=-7; \downarrow} + II^{v=-7}$) $Jv = -14$, $C = g_1 + a_1$.

S druge strane, simultana forma manifestovanja vertikalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, donosi šire mogućnosti izlaganja imitacione teme. Tako, u troglasnoj kanonskoj imitaciji prve vste, samo jedna **R** može biti data u vertikalnom obrtaju, ili će obe **RR** imati takav tretman. Ukoliko interval imitacije nije prima, dolazi do pojave vertikalno-pokretnog kontrapunkta:

Primer 271

Orlando di Laso, *Missa Entre vous filles* (Kyrie, t. 12–13)

Ovde prvobitni spoj obrazuju $P + R_1^\downarrow$, dok izvedeni spoj nastaje zvučanjem $R_1^\downarrow + R_2^\downarrow$. Sekundarni spojevi, oni bez obrtaja, u kontekstu navedenog primera imaju bitne specifičnosti. Naime, pošto se već u prvobitnom spoju pojavljuje vertikalni obrtaj teme, ovde se, zapravo, mogu obrazovati sekundarni prvobitni i izvedeni spojevi (simultanog vida). To je izvodljivo samo u ovakvim situacijama, odnosno kada se već na početku, kod prvog imitacionog izlaganja, u jednom glasu tema daje u modifikovanom vidu:

Primer 272

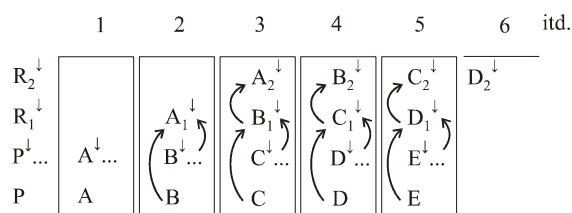
Sekundarni kontrapunktski spojevi simultanog vida

Formula izvedenog spoja pokazaće vertikalno premeštanje, do čijeg određenja se došlo preko sagledavanja sekundarnog spoja: **ComI**: $n' \rightarrow n'' = (R_1^\downarrow + R_2^{v=-7; \downarrow})$, $Jv = -7$, $C = a$. Dakle, ovde je sadržan dvostruki kontrapunkt, koji nastaje usled „izlomljene“ reperkusije glasova i

primenjenih intervala imitacije (prima i oktava). Međutim, kod vertikalnog obrtaja P i R_1^\downarrow su ukršteni, odnosno R_1^\downarrow je realno viša u odnosi na P ; naredni nastup teme u inverziji (R_2^\downarrow) pomeren je za $v = 7$ (vertikalni pokret je pozitivan). Dolazi samo do vizuelnog efekta „izlomljene“ reperkusije, dok je visinska dispozicija glasova drugačija. Drugim rečima, vertikalno-pokretni kontrapunkt je u ovakvim situacijama samo latentno prisutan. Vertikalni obrtaj, zapravo, može sprečiti pojavu vertikalno-pokretnog kontrapunkta, koji bi bio sadržan u sekundarnim kontrapunktskim spojevima (već je isticano da C reguliše položaj datog glasa u zvučnom prostoru).

Izrada ovakvog primera ostvaruje se pomoću osnovne konstrukcije, koja se formira tehnikom stubaca. U njoj će biti sadržana $P^\downarrow...$, koja će se simultano izložiti sa originalnom P („vertikalni odraz“). Potrebno je da realne deonice obrazuju pravilan troglas ($P + R_1^\downarrow + R_2^\downarrow$). Pored toga, u odvojenom spoju bi trebalo obezbediti validno zvučanje $P^\downarrow... + R_1^\downarrow$ (njihov odnos identičan je onom između RR). Naredna shema pokazuje metodu komponovanja prethodnog primera:

Shema 131



Osnovna konstrukcija ima sledeći izgled:

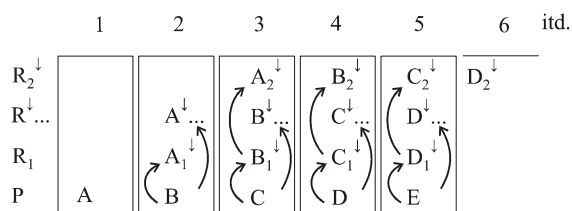
Primer 273

Osnovna konstrukcija

Ukoliko samo R_1 ima vertikalni obrtaj, neće biti potrebno koristiti metodu osnovne konstrukcije, jer se sada menja redosled izlaganja dva različita oblika teme: $m = P + R_1^\downarrow$, $n = R_1^\downarrow + R_2$. S druge strane, kada je R_2 u vertikalnom obrtaju, osnovna konstrukcija ima $R^\downarrow...$ Pored validnog troglasnog zvučanja realnih deonica, P obrazuje i pravilan dvoglas prema prividnom glasu, što je, zapravo, projekcija budućeg zvučanja $R_1 + R_2^\downarrow$. Njihov odnos

određuje i poziciju prividnog glasa u odnosu na **P**. Na osnovu sledeće sheme, može se sagledati način postavke ovakve osnovne konstrukcije:

Schema 132



Osnovna konstrukcija omogućava i modifikaciju horizontalnog razmaka **RR** u odnosu na **P + R₁**, što će uticati na položaj prividnog glasa prema **P**. Time se, zapravo, neće dogoditi značajnije promene u pristupu komponovanju. Isto je i kod uvođenja vertikalno-horizontalnog premeštanja, horizontalno-obrtajnih i dvostruko-obrtajnih izmena.

U narednom primeru **R₁** je u inverziji (**C = h**); **R₂** je pored vertikalnog premeštanja još horizontalno pomerena za pola takta u desno u odnosu na vremesku distancu **P + R₁** (dvostruko-pokretni kontrapunkt):

Primer 274

Orlando di Laso, *Missa Benedicam Dominum (Crucifixus, t. 1-4)*

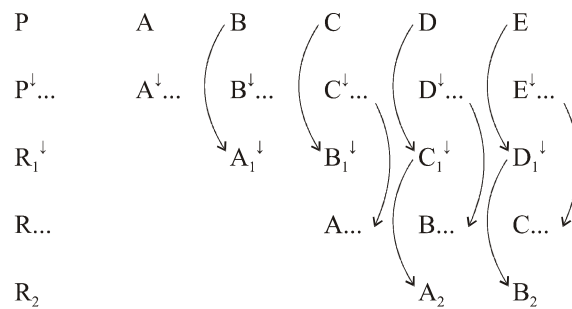
Formula izvedenog spoja ovog primera ima sledeći vid: **Com1: $n' \rightarrow n'' = (R_1 \downarrow + R_2 \nu = 4, h = 1/2) J\nu = 4, Jh = 1/2, C = h$** . To se jasnije može sagledati na osnovu sekundarnog izvedenog kontrapunktskog spoja (bez vertikalnog obrtaja):

Primer 275

Sekundarni izvedeni spoj

U odnosu na izradu troglasne kanonske imitacije sa dvostruko-pokretnim kontrapunktom, ovde se još uvodi P^\downarrow ... Ona se piše na visini R_1^\downarrow . Pored toga, potrebno je izložiti $R...$, koja prema P^\downarrow ... obrazuje odnos identičan onom između $R_1^\downarrow + R_2$. Dakle, zbog horizontalnog premeštanja piše se $R...$, na istoj visini kao R_2 , ali za jedan kanonski deo ispred nje (u kontekstu ovog primera). Naredna shema pokazuje navedene osobenosti komponovanja:

Shema 133



Pored pravilnog troglasa, koji obrazuju realni glasovi, potrebno je da se, u odvojenom spoju, između P^\downarrow ... i $R...$ dobije validan dvoglas:

Primer 276

Osnovna konstrukcija

The musical score shows five parts: P, P^\downarrow ..., R_1^\downarrow , $R...$, and R_2 . The parts are written in a common time signature and show the basic construction of the canon.

Mogućnosti osnovne konstrukcije isticao je Tanjejev; iako njegovo istraživanje nije orijentisano prema kombinovanju različitih vrsta složenog kontrapunkta, ukratko je sagledana sprega horizontalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta.⁹²⁵ Reč je o izvedenom spoju sa nepotpunim izmenama, pri čemu se u osnovnoj konstrukciji pišu P i $R...$ u vertikalnom obrtaju, te se dodaje kontrapunktski glas (Cp). On bi trebalo, u odvojenim spojevima, da proizvodi pravilno zvučanje sa oba imitaciona glasa. Pri tom, $P + Cp$ daju prvobitni spoj, $R... + Cp$ izvedeni.

Ovo je, na određeni način, univerzalna metoda dobijanja nepotpunog kombinovanog složenog kontrapunkta, jer $R...$ može biti na različite načine modifikovana, uz raznovrsno

⁹²⁵ Cf. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт...*, op. cit., 224–227.

pozicioniranje u vertikalnom i horizontalnom prostoru. Tim povodom Tanjejev konstatuje sledeće: „Posebne forme imitacije mogu biti združene u jednom glasu; tako npr. **R** može istovremeno da imitira i u augmentaciji i u obrtaju, što daje odgovarajuće izmene ovog glasa i u izvedenom spoju.“⁹²⁶ Naredni primer pokazuje kombinaciju horizontalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta:⁹²⁷

Primer 277a

Prvobitni spoj

Primer 277b

Izvedeni spoj

Realizacija ovakvog kombinovanog kontrapunkta ostvarena je pomoću prethodne postavke osnovne konstrukcije:⁹²⁸

Primer 278

Osnovna konstrukcija

U prividnom glasu, dakle, mogu biti izložene i bilo koje druge melodijske izmene, kao i njihove razne kombinacije. To neće dovesti do promene u pristupu komponovanju.⁹²⁹

Kombinacija pokretnog kontrapunkta sa horizontalno ili dvostruko-obrtajnim kontrapunktom, retka je u muzičkoj literaturi. Primeri takvog kontrapunktskog rada pre se mogu pronaći u pojedinim udžbenicima kontrapunkta, gde su izloženi s ciljem demonstracije složene tehnike komponovanja, obično bez određenja načina njihove izrade.

⁹²⁶ Ibid., 227.

⁹²⁷ Cf. Ibid., 226.

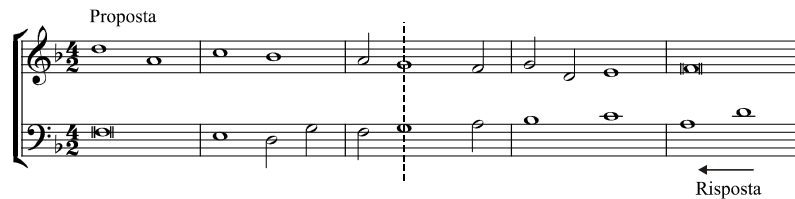
⁹²⁸ Cf. Ibid., 227.

⁹²⁹ Istu metodu izrade nepotpunog složenog kontrapunkta tumači i Bogatirjev. Cf. Семен Богатырев, op. cit., 54–70.

Tako npr. horizontalno-obrtajno udvajanje (retrogradni kanon), ranije se događalo na primi; ukoliko bi se to realizovalo na nekom drugom intervalu, došlo bi do vertikalnog premeštanja glasova, odnosno do kombinacije dve vrste složenog kontrapunkta. Drugim rečima, tokom izrade prvog dela kanona, trebalo bi uvesti pravila datog Jv . Suma vrednosti intervala vertikalnog premeštanja oba glasa, odredila bi veličinu vertikalnog pokazatelja.

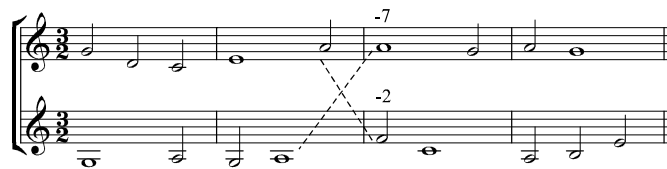
Takav kanon teško je pronaći u kompozitorskoj praksi renesanse; naredni primer je preuzet iz udžbeničke literature.⁹³⁰ Formula horizontalnog odraza mogla bi biti zapisana na sledeći način: $Com_1: (I^{v=-14}; d^{←}) Jv = -14, C = 3^{3/2}$:

Primer 279



Prva polovina narednog primera donosi prvobitni, a druga – izvedeni spoj. Pored horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, uočava se i vertikalno premeštanje glasova, koje u sumi daje $Jv = -9$:⁹³¹

Primer 280



Kod dvostrukog odraza, gde udvajanje nije realizovano na primi, takođe se događa vertikalno premeštanje. Pristupi tumačenju i izradi takvih kontrapunktskih situacija isti su kao u prethodnim primerima.

Mogu se ostvariti i drugačiji vidovi udvajanja (nepotpunog ili potpunog), npr. inverzija svih donica prethodno izloženog imitacionog stava, uz nepotpuno vertikalno-pokretno udvajanje:⁹³²

⁹³⁰ Cf. Юлия Евдокимова, op. cit., 121. U kontekstu ovog primera, navodi se i formula koja omogućava izračunavanje vertikalnog pokazatelja: $Jv = -2m$. To je, zapravo, udvojen interval imitacije. No, kod navedenog određenja nema se u vidu bitna činjenica: od sredine kanona glasovi mogu biti premešteni na nejednak interval, pa navedena formula tada neće doneti ispravan rezultat.

⁹³¹ Može se izvesti i drugačiji način određenja Jv , posebno praktičan kod analize. On je zasnovan na tzv. „drugoj formuli vertikalnog pokazatelja“, gde se uzimaju harmonski intervali na identičnim mestima u prvobitnom i izvedenom spoju (npr. na početku i kraju: $-2 - 7 = -9$).

⁹³² Cf. Johann Josef Fux, op. cit., 127, 131.

Primer 281a

Prvobitni spoj



Primer 281b

Izvedeni spoj



Tokom izrade prvobitnog spoja, trebalo bi objediniti pravila komponovanja vertikalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta. Formula izvedenog spoja pokazuje osnovne specifičnosti ovako koncipiranog kanonskog stava: $Com_1: (I \downarrow + II \uparrow = -7, dv = -9; \downarrow)$ $Jv = 7, -9, C = f_1 + g_1$. Bez vertikalnog oktavnog premeštanja, došlo bi do ukrštanja glasova, što je, moguće, uslovalo njegovo uvođenje.

U daljem toku rada biće razmotrena pojava vertikalnog obrtaja kod nepotpunog i potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja različitog muzičkog materijala. Tako, za praktičnu realizaciju imitacije u inverziji na *c.f.*, u funkciji osnovne konstrukcije biće prividni dvostruki kanon. Nakon pozicioniranja *c.f.* i određenja imitacionih parametara (visinskog i vremenskog intervala nastupa deonica, njihove reperkusije i centra obrtaja), zbog horizontalno-pokretnog kontrapunkta potrebno je ponovo izložiti *c.f.* kao prividni glas. On se postavlja u skladu sa imitacionim intervalima (vertikalnim i horizontalnim), koji se u odnosu na „realni“ *c.f.* uzimaju u suprotnom smeru (od onih sadržanih u „realnoj“ imitaciji). Dakle, u *c.f.* sloju prvo se piše *R...*, te se u zavisnosti od imitacionih parametara postavlja *P...*

U narednom primeru visinski interval imitacije je prima (komponovanje je time pojednostavljeno). S druge strane, risposta *c.f.* iz osnovne konstrukcije je „realni“ glas. Ovde će prividna imitacija *c.f.* sloja biti označena sa *P₁...* i *R₁...* Imitacioni glasovi drugog „kanonskog“ sloja izrađuju se tako što se *P₂* dodaje vertikalni odraz (*P₂[↓]...*, u narednom primeru $C = d_1$). *P₂* bi trebalo da proizvodi pravilan troglas sa deonicama *R₁...* i *R₂[↓]*, dok će *P₂[↓]...*, u odvojenom spoju, prema *P₁...* imati validno zvučanje:

Primer 282

Osnovna konstrukcija

Uklanjanjem obe prividne proposte ($P_1...$, $P_2^\downarrow...$), dobiće se nepotpuno horizontalno-pokretno udvajanje u inverziji, sa formulom izvedenog spoja $Com_1: (I + II^{dh=I; \downarrow}) Jh = I, C = d_1$:

Primer 283

Imitacija u inverziji na *c.f.*

Naredni primer ima potpuno horizontalno-pokretno udvajanje sa vertikalnim obrtajem jednog glasa.⁹³³ To je, zapravo, dvostruka kanonska imitacija prve vrste sa jednom od risposta u inverziji:

Primer 284

Johan Jozef Fuks, *Messa di San Carlo (Crucifixus, t. 5–9)*

Već je razmotrena izrada ovakve kanonske imitacije bez vertikalnog obrtaja: od nastupa P_2 njen prvi odeljak sa odgovarajućim delom P_1 obrazovao je prvobitni kontrapunktski spoj, koji

⁹³³ Iako nije nastala u periodu renesanse, navedena Fuksova misa oformljena je prema kompozicionim normama strogog stila.

je zatim prepisivan u **RR**, kao izvedeni spoj. Dakle, komponuju se samo dva glasa, dok se ostali dobijaju na osnovu već postojećih kanonskih delova.⁹³⁴ U kontekstu prethodno navedenog primera, pomoću sekundarnog kontrapunktskog spoja (bez inverzije), jasnije se može sagledati vertikalno-pokretni kontrapunkt (zbog predglednosti, postavljeni su isti ključevi):

Primer 285

Sekundarni kontrapunktski spoj

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The staves are labeled R₂, P₂, R₁, and P₁ from top to bottom. The music is written in a style that suggests a contrapuntal relationship between the voices, with various rhythmic values and rests.

Korišćenjem formule $Jv = -m + (\pm n)$ dobija se sledeći rezultat: $-6 + 9 = 3$. Formula izvedenog spoja navedene kanonske imitacije ima sledeći izgled: $Com_1: n' \rightarrow n'' = (I^{v=3; dh=-1/2} + II^{dh=1/2; \downarrow}) Jv = 3, Jh = 0, C = e + f$.

Problem uvođenja jedne **R** u inverziji, može se rešiti postavkom osnovne konstrukcije, tj. dopisivanjem odraza jednoj od **PP**. U kontekstu prethodnog primera to bi bila **P₁**; njena obrnuta varijanta trebalo bi sa **P₂** da odgovara visinskom i vremenskom odnosu koji će nastati između **R₁** + **R₂**. Dodatno se uvode i pravila datog **Jv**. No, osnovna konstrukcija omogućava da se prividni glas (**P₁[↓]...**), u odnosu na **R₁[↓]** pozicionira na interval obrnut onom između **P₂** + **R₂**, čime se prevazilazi potreba korišćenja pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Osim ispravnog kontrapunktiranja realnih glasova, **P₂** bi, u kontekstu ovog primera, obrazovala i validno zvučanje sa **P₁[↓]...** Osnovna konstrukcija imala bi sledeći vid:

⁹³⁴ Za određenje pokazatelja vertikalnog premeštanja korišćena je formula: $Jv = -m + (\pm n)$. Tu je slovom **m** označen interval nastupa **P₁** + **P₂**, a sa **n** – onaj između **R₁** + **R₂**. Pri tom, **m** se uzima sa obrnutim znakom; **n** ima pozitivnu vrednost ako je njegova usmerenost ista kao i kod prvobitnog intervala, dok je negativan kada se ovi pravci razlikuju. Cf. Семен Богатырев, *Двойной...*, op. cit., 14.

Primer 286

Osnovna konstrukcija

The musical score for Primer 286 consists of five staves. The top staff is labeled R₂ and contains a melodic line. The second staff is labeled P₂ and contains a lower melodic line. The third staff is labeled R₁ and contains a melodic line. The fourth staff is labeled P₁ and contains a lower melodic line. The fifth staff is labeled P₁ and contains a lower melodic line. The score illustrates horizontal and vertical counterpoint.

Horizontalno-pokretno udvajanje se kombinuje i sa vertikalnim odrazom. Kod komponovanja P , svaki njen deo se postavlja kao dvoglasni odraz ($P + P^\downarrow$), te se dobijeni muzički materijal pozicionira u R . Zbog složenosti izrade, uglavnom se ovakav kontrapunktski rad primenjuje na malom prostoru, kao što je to slučaj u narednom primeru. Formula izvedenog spoja ove kontrapunktske situacije može se zapisati na sledeći način: $Com1: (I^{dh=1/4}; d^\downarrow) C = d_1 + e_1$. No, ispravna bi bila i sledeća forma zapisa: $Com1: (R_1^\downarrow + R_2^{h=1/4}) Jh = 1/4, C = d_1 + e_1$:

Primer 287

Orlando di Laso, *Missa Benedicam Dominum* (Gloria, t. 84–85)

The musical score for Primer 287 shows five vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor I (T. I), Tenor II (T. II), and Bass (B). The lyrics are: S: re no bis, mi se; A: (re) - - re, mi; T. I: bis, mi - - se; T. II: no - bis, mi - se; B: re no - - .

U narednom primeru simultano se izlažu dva odraza – vertikalni i horizontalni. Drugim rečima, događa se vertikalno-obrtajno i horizontalno-obrtajno udvajanje. Pri tom, postoji i dvostruko-pokretni kontrapunkt. Naime, vertikalna distanca između originalnog i retrogradnog izlaganja datih segmenata melodije nije prima. Pojavljuje se i nejednakost njihovog vremenskog nastupa:

Primer 288

Gijom Difaj, *Vasilissa* (t. 95–97)

Triplum
Motetus
Contratenor
Tenor

vir-tu - ti - bus prae a - li - is his
es vir - tu - ti - bus prae a -

U donjem faktornom sloju (vertikalni odraz) dolazi do slobodnije primene pauza (to ne dovodi do uslozljavanja komponovanja). U dve gornje deonice se izlaže retrogradni kanon sa vremenskom distancom od $\frac{1}{4}$ takta. Formula ove kontrapunktske situacije ima sledeći vid:

$$\text{Com1: } (I^v = -7, dh = \frac{1}{4},; d^{\leftarrow} + II^{d\downarrow}) Jv = -7, C = a, l^{6/8}.$$

Nastala kontrapunktska situacija se može protumačiti i kao dvostruko-obrtajni kontrapunkt druge vrste (kombinacija horizontalnog i vertikalnog obrtaja, koji se izlažu odvojeno u različitim glasovima). Metoda komponovanja ovde nije zasnovana na postavci osnovne konstrukcije. Nakon izrade originalne i retrogradne varijante jedne melodije, piše se drugi imitacioni sloj, odnosno vertikalni odraz, koji obrazuje pravilan četvoroglasni stav.

Situacija je dodatno uslozljena zbog retrogradnog kanona sa parnim brojem delova, kod kojeg se centralni odsek simultano izlaže (o tome je bilo reči u poglavlju o obrtajnom kontrapunktu). Pored toga, u izvedenom spoju dolazi do vertikalnog premeštanja za oktavu, te bi, kod izrade retrogradnog udvajanja, trebalo primeniti i pravila $Jv = -14$.⁹³⁵

Do sada su sagledani pojedini načini ispoljavanja pokretnog i obrtajnog kontrapunkta. Sprega ostalih vrsta složenog kontrapunkta ređe je zastupljena u kompozitorskoj praksi renesanse. Takve dvodelne kombinacije biće razmotrene u daljem toku rada.

Spoj pokretnog i menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, u praksi se obično manifestuje vertikalnim premeštanjem uz neproporcionalne ritmičke izmene tonova. Izrada takvih primera zasniva se na postavci osnovne konstrukcije, odnosno izlaganju prividnog glasa sa menzuralnim izmenama.

⁹³⁵ Drugi potkanon ima odraz u simultanom zvučanju. Kada bi ovde bilo uvedeno vremensko pomeranje (na horizontalni interval prvog potkanona), komponovanje bi moglo biti realizovano pomoću osnovne konstrukcije – prethodno izložen kontrapunktski sloj dobio bi svoju adekvatnu projekciju u prividnom glasu. S druge strane, ukoliko bi horizontalni interval između različitih potkanona bio nejednak, to bi dovelo do dodatnog uslozljavanja komponovanja (horizontalno-pokretni kontrapunkt), uz adekvatno vremensko pozicioniranje prividne deonice. No, takvi primeri su samo rezultat spekulativnih razmatranja i nemaju uporište u kompozitorskoj praksi.

Kombinacija ovih vrsta složenog kontrapunkta obično se pojavljuje u imitacionoj polifoniji (simultana forma, prvobitni i izvedeni spoj su preklapljeni). Kada interval imitacije nije prima, uz izmene menzure tonova događa se i vertikalno premeštanje (troglasna kanonska imitacija prve vrste). Pored toga, uz menzurano variranje mogu biti ispoljeni horizontalni i dvostruki pokreti imitacione deonice (troglasna kanonska imitacija druge vrste).

U sledećem primeru, usled izlomljene reperkusije glasova pojavljuje se vertikalno-pokretni kontrapunkt u oktavi ($Jv = -14$). Pri tom, istovremeno nastupaju RR (zbog skraćanja prvog tona R_1), što bitno ne utiče na strukturne izmene teme (to nije „pomerajuća pauza“, jer se odmah nakon toga prema P uspostavlja vremensko „kašnjenje“ od jedne četvrtine takta). Neproporcionalne menzurane izmene donosi R_2 , koja je u drugom tenoru:

Primer 289

Orlando di Laso, *Missa Benedicam Dominum (Credo, t. 76–79)*

The musical score consists of five staves, each with a vocal line and lyrics. The Soprano (S.) line starts with 'lis, de - scen - dit de coe - -'. The Alto (A.) line starts with '(dit) de coe - lis, de - scen - dit -'. The Tenor I (T. I.) line starts with 'coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen -'. The Tenor II (T. II.) line starts with 'de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit'. The Bass (B.) line starts with 'de - scen - dit de coe - - - - lis, de -'. There are some annotations above the Tenor II staff: 'h = -1/2, h = 1, h = 1/2'.

Formula izvedenog spoja ima sledeći vid: $Com_2: (R_1 + R_2^{v = -14; ph = -1/2, 1, 1/2}) Jv = -14, \Sigma p = 2 \leftrightarrow$. Praktična realizacija ovakvih primera oslanja se na metodu komponovanja, koja je već razmotrena kod menzurano-varijabilnog kontrapunkta. Ovde postoji samo razlika u visinskim pozicijama imitacionih deonica, koje proizvode vertikalno-pokretni kontrapunkt. U osnovnoj konstrukciji nalazi se $R^p...$, koja se prema R_2^p pozicionira na obrnuti visinski i vremenski razmak u odnosu na $P + R_1$ (tj. spoj $P + R^p...$ je identičan sa $R_1 + R_2^p$). P obrazuje pravilan troglas prema realnim deonicama ($P + R_1 + R_2^p$), dok u odvojenom spoju proizvodi validan dvoglasni kontrapunkt sa prividnim glasom ($P + R^p...$):

Primer 290

Osnovna konstrukcija

h = -1/2, h = 1, h = 1 1/2

h = -1/2, h = 1, h = 1 1/2

U sledećem primeru navedena je sprega dvostruko-pokretnog i neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta:

Primer 291

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* (Agnus dei II, t. 44–47)

h = -1

Cantus I: cem, do - na no -

Cantus II: cem, do -

Altus I: cem, do - na no-bis pa -

Altus II: no - - - bis pa - cem. do -

Altus III: (pa) - cem,

Tenor: na no - bis pa - cem, do -

Bassus: cem, do - na no-bis pa - - - cem,

Horizontalni prostor $R_1 + R_2^P$ širi je u odnosu na onaj između $P + R_1$. Obrazuje se kanonska imitacija druge vrste. Pri tom, R_2^P pored neproporcionalnih menzuralnih izmena, ima drugačiji vertikalni interval nastupa ($Jv = -4$). Reč je, dakle, o dvostruko-pokretnom i neproporcionalno-menzuralno-varijabilnom kontrapunktu simultanog vida. Navedene izmene se mogu pokazati pomoću formule izvedenog spoja: $Com_2: (R_1 + R_2^v = -4; ph = -1/2; h = -1)$ $Jv = -4, Jh = -1/2, \Sigma p = -1 \leftrightarrow$.

Komponovanje ovakvih primera može se ostvariti metodom koja je ranije već korišćena kod kanonske imitacije druge vrste. U novom kontekstu, potrebno je uvesti prividni glas – $R^P...$ On će biti pozicioniran za jedan kanonski deo ranije u odnosu na R^P_2 i na visinski

interval obrnutog smera od onog između $P + R_1$. Svaki deo P proizvodi pravilno zvučanje sa realnim deonicama, dok u odvojenom spoju daje pravilan dvoglas sa R^P ... Zapravo, kombinacija $P + R^P$... identična je spoju $R_1 + R_2^P$:

Primer 292

Osnovna konstrukcija

Proporcionalne izmene, kombinovane sa vertikalno-pokretnim udvajanjem, izložene su u narednom primeru. Ovde se konsektivno pojavljuju prvobitni i izvedeni kontrapunktski spojevi. Tema za imitaciju ima samo jedan ton, koji se ponavlja:

Primer 293a

Orlando di Laso, *Benedicam Dominum* (motet, t. 12–13, prvobitni spoj)

Primer 293b

Orlando di Laso, *Benedicam Dominum* (motet, t. 16–17, izvedeni spoj)

Nastala kontrapunktska situacija u izvedenom spoju može se predstaviti formulom:

Com2: $(I^{v=-11; 1:2} + II^{dv=2; 1:2}) Jv = -11, 2, p = 1:2$.

U simultanoj formi izlaganja mogu biti objedinjeni imitacija sa menzuralnim variranjem i vertikalno-pokretno udvajanje:

Primer 294

Gijom Difaj, *Missa Ave regina* (Credo, t. 50–51)

Navedeni primer ima sledeću formulu izvedenog spoja: **Com2:** ($I^v = -11$, $dh = 1/4$; $ph = 1/2, -1/2, 1/4 + II^{dv} = -2$) $Jv = -11, -2$, $Jh = 1/4$, $\Sigma p = 1/4 \leftrightarrow$. Ovakva kontrapunktska situacija praktično se može ostvariti osobenim redosledom izrade. Naime, prvo bi bila postavljena **P** (deonica kantusa), nakon čega bi usledilo komponovanje tenora, uz primenu pravila $Jv = -2$ (obezbeđuje vertikalno-pokretno udvajanje). Na kraju, **R** u basu bi bila realizovana uodnošavanjem tonova prema preostalim deonicama.

No, može se primeniti i drugačiji redosled komponovanja: nakon početne postavke vertikalno-pokretnog udvajanja, usledila bi izrada, po delovima, menzuralno-varijabilne imitacije. Tako bi bilo izbegnuto uvođenje pravila Jv .

Sprega pokretnog i menzuralno-varijabilnog kontrapunkta postoji kod proporcionalnog ili menzuralnog dvostrukog kanona, kada interval imitacije nije prima. Tada će se manifestovati različiti odnosi između glasova, kako je to već navedeno u poglavlju o potpunom horizontalno-pokretnom udvajanju različitih melodija. Pri tom, sada će dodatno biti ispoljene i izmene dužine tonova:

Primer 295

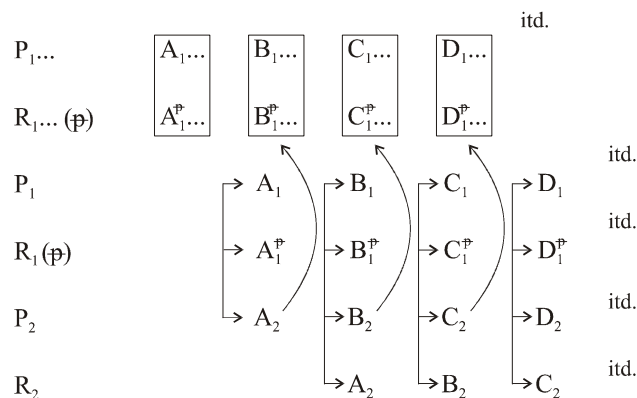
Johanes Okegem, *Missa prolationum* (Gloria, početni taktovi)

U navedenom primeru, gornji kanonski sloj ima neproporcionalno-menzuralno-varijabilno udvajanje; u kontratenoru se svakoj noti brevis dodaje tačka, dok dužina ostalih nota ove deonice nije modifikovana. U drugom potkanonu realizovano je horizontalno-pokretno udvajanje (bez menzurálnih izmena). Visinska dispozicija $P_1 + P_2$ ista je kao i ona između $R_1^p + R_2$. No, u odnosu na PP drugačije su vremenske pozicije RR , čime nastaje horizontalno-pokretni kontrapunkt. Pri tom, u gornjem potkanonu razmak između glasova je konstantno varijabilan, dok je u donjem „kašnjenje“ R_2 uvek na istom vremenskom intervalu u odnosu na P_2 . Formula navedenog fragmenta ovog specifičnog dvostrukog kanona druge vrste, ukoliko se kao jedinica mere u gornjem potkanonu uzme cela nota, imala bi sledeći vid: **Com2:** ($I^{dph=1,1,1,1,1} + II^{dh=1/3}$) $Jh = 1/3, \Sigma p = 5 \leftrightarrow$.

Komponovanje ovakvog kontrapunktskog stava podrazumeva početnu postavku kanonskog sloja sa neproporcionalnim izmenama (P_1 i R_1^p). Tako dobijeni muzički materijal pozicionira se (u odnosu na P_1 i R_1^p) u funkciji prividnih glasova na obrnuti vertikalni i vremenski interval od onog između $P_2 + R_2$. S obzirom na to da nema izmena u drugom imitacionom sloju, svaki deo P_2 se piše kao validan kontrapunkt prema realnim deonicama. Uz to, prema $P_1...$ i $R_1^p...$ on obrazuje i pravilan troglas:⁹³⁶

Shema 134

Način postavke osnovne konstrukcije



Ovim se postiže pravilno kontrapunktiranje R_2 prema potkanonu sa neproporcionalnim izmenama. Osnovna konstrukcija za prethodno navedeni primer, imala bi sledeći vid:

⁹³⁶ Komponovanje sličnih primera može se izvesti i na drugi način: na osnovu postavljene dvoglasne imitacije i dopisanog još jednog glasa, uodnošavanjem prema postojećem melodijskom sadržaju bila bi dopisana četvrta deonica, sa neproporcionalnim izmenama. Pri tom, do kraja bi bio nepoznat konačni rezultat, dok je pozicioniranje tonova sa menzurálnim izmenama više okrenuto slučaju – ono se realizuje pomoću proba, uodnošavanjem. Zato, ova metoda komponovanja nije relevantna za prethodni primer, gde se svakoj noti brevis dodaje tačka, dok dužina ostalih tonova ove deonice nije modifikovana.

Primer 296

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of six staves, labeled P1..., R1...(P), P1, R1(P), P2, and R2. The top staff (P1...) shows a melodic line with eighth notes and quarter notes, with 'itd.' written above the final measure. The second staff (R1...(P)) shows a rhythmic pattern with 'h=1' above several notes. The third staff (P1) shows a melodic line with quarter notes and half notes. The fourth staff (R1(P)) shows a rhythmic pattern with 'h=1' above several notes. The fifth staff (P2) shows a melodic line with quarter notes and half notes. The sixth staff (R2) shows a rhythmic pattern with quarter notes and half notes. Vertical dashed lines divide the score into measures. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Vertikalno-obrtajni ili neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt u kombinaciji sa pokretnim kontrapunktom, uglavnom se manifestuju u imitaciji (simultana forma njihovog ispoljavanja). Ostale mogućnosti, koje donose različite vrste složenog kontrapunkta, malo su korišćene. U ovom radu se otvaraju nove mogućnosti raznovrsnih dvodelnih kombinacija, od kojih mnoge nisu ni primenjene u muzici strogog stila. Njihova realizacija bila bi ostvarena sličnim načinima, već izloženim u kontekstu prethodnih kontrapunktskih situacija.

4.3. Trodelne kombinacije

Objedinjavanje sve tri vrste složenog kontrapunkta, retko je u renesansnoj muzičkoj praksi. Primeri takvog komponovanja pre se mogu pronaći u pojedinim teorijskim radovima (bez razmatranja načina izrade). Dalji tok rada baziraće se na analizi takvih kontrapunktskih situacija. Biće uočeni činioci primenjenih kombinacija, izvedene kontrapunktske specifičnosti koje iz toga proizlaze i određeni načini njihovog komponovanja.

Sprega dvostruko-pokretnog, horizontalno-obrtajnog i neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta navedena je u sledećem primeru. Muzički materijal donjeg glasa dva puta se ponavlja u gornjem glasu, ali od kraja prema početku (horizontalni obrtaj), pri čemu je drugačije ritmizovan (menzuralno variranje); kod drugog ponavljanja on je još vertikalno premešten za kvintu naviše (vertikalno-pokretni kontrapunkt):⁹³⁷

⁹³⁷ Cf. Angelo Berardi, op. cit., 29.

Primer 297

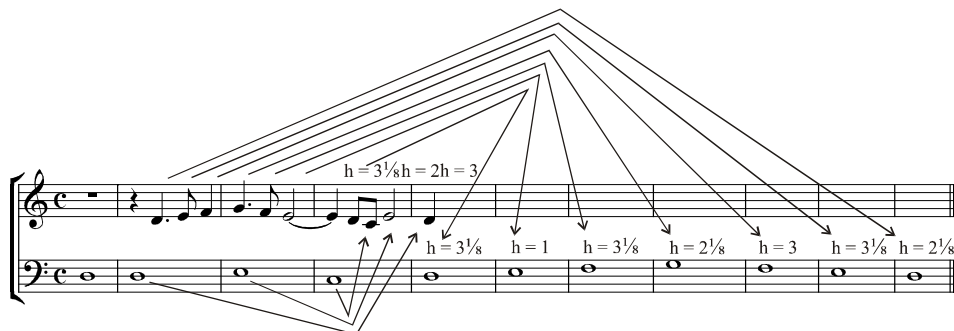
Parte che cancherizza



Dva retrogradna ponavljanja proizvode i dva izvedena spoja. Formule ovog svojevrsnog dvojnog udvajanja, realizovanog na fonu samo jednog izlaganja melodije u donjem glasu, mogle bi imati sledeći vid: n_1 Com3: ($I^{d\leftarrow}$; $dph = 3/8, 2, 3$) $C = 4^4/8$, $\Sigma p = 8^1/8 \rightarrow \leftarrow$; n_2 Com4: ($I^v = 4$; $dh = -5$; $d\leftarrow$; $ph = 3/8, 1, 3/8, 2/8, 3, 3/8, 2/8$) $Jv = 4$, $Jh = -5$, $C = 8^3/4$, $\Sigma p = 17^5/8 \leftrightarrow$.

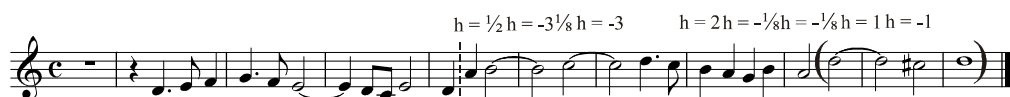
Svaka nota prve polovine gornjeg glasa, prepisivana je od kraja prema početku u donji glas, zauzimajući po jedan takt. Nakon toga, dopisan je muzički materijal donje deonice u prva četiri takta i slobodno menzuralno modifikovan kod pozicioniranja u gornji glas. U narednom primeru strelicama je pokazan smer prenošenja tonova, dok su, zbog specifičnog komponovanja (uporedo realizovano sa dve strane) izostavljene pozitivne ili negativne brojčane vrednosti menzuralnih izmena:

Primer 298



Prazan prostor „popunjen“ je uodnošavanjem tonova već izloženog melodijskog sadržaja, prema već postavljenoj donjoj deonici, uz vertikalno premeštanje za kvintu naviše (menzuralne izmene su determinisane u odnosu na prethodno izlaganje u istom glasu, te su sada uvedene pozitivne i negativne brojčane vrednosti):

Primer 299



Složeniji primer kombinacija različitih izmena u imitacionoj polifoniji, može se uočiti u narednom primeru. Na početku se izlaže nekanonska imitacija sa vezivnim tonom, uz vertikalni obrtaj ($C = f$). Potom se između **RR** horizontalni razmak smanjuje (horizontalno-

kontrapunktskoj fakturi verovatno je postavljena tek na kraju – nakon izrade kanonske imitacije.

Osnovna konstrukcija imaće $R_{1...}$, istovremeno izloženu sa R_1^\downarrow (vertikalni odraz). Zbog troglasne kanonske imitacije druge vrste, pojaviće se i $R^\downarrow...$, koja će prema $R_{1...}$ imati odnos identičan onom između $R_2 + R_3^\downarrow$. Pored toga, zbog izlaganja drugog izvedenog spoja u konsektivnoj formi, u osnovnu konstrukciju se uvodi i $R^{\downarrow P}...$ (menzuralne izmene u vertikalnom obrtaju). Ona je pozicionirana prema $R_{1...}$ na visinskoj i vremenskoj distanci koja odgovara drugom izvedenom spoju, a ritmičke modifikacije su dobijene uodnošavanjem tonova.

Izrada osnovne konstrukcije vrši se po delovima, tj. svaki odeljak R_1^\downarrow pozicionira se u ostale deonice. Pri tom, pored ispravnog zvučanja $R_1^\downarrow + R_2 + R_3^\downarrow$, u odvojenim dvoglasnim spojevima se manifestuju validne kombinacije $R_{1...} + R^\downarrow...$ i $R_{1...} + R^{\downarrow P}...$

Primer 301

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of seven staves. The top staff is labeled R_2 and contains a melodic line. The second staff is labeled R_3 and contains a melodic line. The third staff is labeled $R_{1...} (P)$ and contains a melodic line with intervals $h=1$, $h=2$, and $h=-1$ indicated above it. The fourth staff is labeled P and contains a melodic line. The fifth staff is labeled R_1^\downarrow and contains a melodic line. The sixth staff is labeled $R_{1...}$ and contains a melodic line. The seventh staff is labeled R_1^\downarrow and contains a melodic line. The score is in 2/4 time and features various rhythmic and melodic patterns, including intervals labeled $h=1$, $h=2$, and $h=-1$.

Ovde su primenjene tri vrste složenog kontrapunkta: dvostruko-pokretni, vertikalno-obrtajni i neproporcionalno-menzuralno-varijabilni. Prvo je izložena dvodelna kombinacija u simultanoj formi, dok se potom, u n_2 pojavljuje trodelna kombinacija u konsektivnom vidu.

Kontrapunktski stav, u kojem se na bazi prethodno pripremljene osnovne konstrukcije, među raznovrsnim modifikacijama manifestuju i sve tri vrste složenog kontrapunkta (konsektivna forma), može se pronaći u udžbeničkoj literaturi.⁹³⁸ Reč je o nepotpunom

⁹³⁸ Cf. Игор Пясковський, op. cit., 109–111.

kombinovanom kontrapunktu. Sada se koristi veći broj transformacija muzičkog materijala, što dovodi do povećavanja broja glasova osnovne konstrukcije.

Prvo se komponuje osnovni muzički materijal (**A**, **I**); potom se, u posebnim linijskim sistemima dopisuju njegove različite varijante (obeležene slovom **A** i brojevima: **2** – augmentacija, **3** – retrogradacija, **4** – inverzija). Na kraju se izrađuje kontrapunktski glas (**B**, **5**), koji proizvodi pravilno zvučanje prema svim varijantama **A**:⁹³⁹

Primer 302

Osnovna konstrukcija

The musical score consists of four staves. The first staff (treble clef) is labeled 'A'. The second staff (bass clef) is labeled 'B'. The third staff (bass clef) is labeled 'A (augmentacija) (Iv = -16)'. The fourth staff (bass clef) is labeled 'A (retrogradacija) (Iv = -14)'. Below the fourth staff, there is a label 'A (obrtaj) (Iv = -14) (premeštanje „ose simetrije“)'.

U dve deonice (obležene sa **3** i **4**) navodi se da je $Jv = -14$. U prvom slučaju (**3**) uzet je visinski položaj u odnosu na prvo pojavljivanje datog muzičkog materijala (**I**). Drugi slučaj nije u skladu sa poimanjem vertikalnog obrtaja, koji je aktuelan u ovom radu. Naime, zastupljen je stari način određenja tzv. „ose obrtaja“, koja je definisana kao ton **a** (bez određenja tačne visinske pozicije, te je, zato, verovatno i navedena problematična odrednica: „premeštanje ose simetrije“); na osnovu ovog tona u velikoj oktavi, protumačeno je njegovo vertikalno premeštanje za **-14**.

Od ovako pripremljenog i pozicioniranog muzičkog materijala, vrši se „montaža“ kompozicije. Dodati su i svojevrсни međustavovi, koji povezuju različite kontrapunktske kombinacije. Prvobitni spoj čini simultano zvučanje izvorne varijante vodećeg (**A**) i kontrastnog glasa (**B**) iz osnovne konstrukcije:⁹⁴⁰

⁹³⁹ Cf. Ibid., 110.

⁹⁴⁰ Cf. Ibid., 110–111. U odnosu na pravila strogog kontrapunktskog stila, kod izrade ovog primera načinjeno je nekoliko grešaka (tretman disonanci i ritam melodije). Pored toga, u primeru 303 brojevima su označena vertikalna premeštanja prema prvoj izloženoj kombinaciji glasova u kompoziciji (a ne prema osnovnoj konstrukciji).

Primer 303

Izlaganje različnih kontrapunktskih kombinacija se jasnije može uočiti ukoliko se spojevi deonica osnovne konstrukcije povežu strelicama i brojevima pokaže redosled njihovog pojavljivanja:

Primer 304

Osnovna konstrukcija

Uočava se pojava prvobitnog spoja tek nakon izvedenog – on se pojavljuje u drugom izlaganju. Formule će imati sledeći vid: $n_1 \text{ Com}2: (I^v = -9; h = 1\frac{1}{3}; I : 2 + II^v = -7) Jv = -16, h = 1\frac{1}{3}, p = 1 : 2; n_2 \text{ Com}4: I^v = -7; \leftarrow; ph = -\frac{1}{2} + II^v = -7) Jv = -14, \Sigma p = -\frac{1}{2} \leftarrow; n_3 \text{ Com}1: (I^\downarrow + II^v = -11, h = \frac{1}{3}) Jv = -11, Jh = \frac{1}{3}, C = a$. Ovde je trodelna kombinacija zastupljena samo kod drugog izvedenog spoja (n_2). Pri tom, kod retrogradacije nije izložen centar obrtaja, jer se u odnosu na original ona izlaže na rastojanju.

Trodelne kombinacije činilaca složenog kontrapunkta uglavno se svode na premeštanja glasova, uz njihov vertikalni ili horizontalni obrtaj sa neproporcionalnim menzuralnim variranjem. Pri tom, takve kombinacije teško su izvodljive u simultanoj formi izlaganja (zbog harmonskih problema), već se one događaju konsektivno, nakon prvobitnog spoja ili prethodnog izlaganja dvodelne kombinacije.

4.4. Složena kanonska imitacija u kombinovanom kontrapunktu

Složena kanonska imitacija sa kombinovanim kontrapunktom, retko je primenjivana u kompozitorskoj praksi strogog stila. Komponovanje je otežano, usled mnogobrojnih ograničenja, pa su pojedini vidovi ovakvog kontrapunktskog rada na granici praktične izvodljivosti. S druge strane, u muzičko-teorijskoj literaturi nema informacija o takvim mogućnostima komponovanja. S obzirom na veliki broj kombinacija – za koje bi trebalo imati postavljen teorijski sistem, što bi omogućilo i njihovo adekvatno tumačenje – sasvim je razumljivo izostavljanje problematike ovog aspekta složenog kontrapunkta u teorijskim radovima.

Ovo razmatranje je zasnovano na primerima iz kompozitorske prakse. Biće aktuelizovan samo deo mogućnosti kombinovanja raznovrsnih izmena u složenoj kanonskoj imitaciji, jer bi njihovo celovito obuhvatanje zauzelo veliki prostor. Pri tom, realizacija mnogih kombinacija ne bi bila ispoljena u muzici strogog kontrapunktskog stila.

Neproporcionalne menzuralne izmene mogu imati **R** i „**P** u beskrajnom kanonu druge vrste. U sledećem primeru „rastezanje“ muzičkog materijala **R** je postignuto povećavanjem trajanja pojedinih tonova i dodavanjem novih (uz izostavljanje poslednje note). Kod „**P** se manifestuje isti način menzuralnog variranja, uz veći broj izostavljenih nota na kraju. Završetak **R^P** proteže se na nekoliko delova „**P^P** (usled primenjenih modifikacija):

Primer 305

Jakob Obreht, *Missa Mi–Mi (Agnus dei II, t. 55–60)*

The musical score consists of three staves: Soprano (Su), Contralto (Co), and Bass (B). The time signature is 6/8. The lyrics are 're no bis, no'. Above the Soprano staff, intervallic relationships are indicated: $h = -1\frac{1}{2}$, $h = -\frac{1}{2}$, $h = 1$, $h = -1$, $h = -2$, and $h = 2$. Above the Contralto staff, $h = 1$, $h = 1$, and $h = -5$ are indicated. The lyrics 're no bis, no' are written below the notes. The Soprano part has a fermata over the final note.

Pored horizontalno-pokretnog kontrapunkta, karakterističnog za beskrajni kanon druge vrste, ovde se pojavljuju horizontalna pomeranja svojstvena neproporcionalno-menzuralno-varijabilnom kontrapunktu: ($R^{ph} = -1\frac{1}{2}, -\frac{1}{2}, 1, -1, -2, 2 +$, „ $P^{ph} = 1, 1, -5$) $\Sigma = -2 \leftrightarrow, -3 \rightarrow \leftarrow$.

Izrada ovog primera slična je kao i kod „ordinarnog“ vida beskrajnog kanona druge vrste. Prvi ton prividnog glasa kasnije je praćen dodatim, umetnutim tonom uvedenim pri kraju R^p (zato je postavljen u zagradu), dok su ostali tonovi izloženi bez notnih vratova, pošto se njihova menzura menja zbog uodnošavanja:

Primer 306

Nepotpuno horizontalno-pokretno udvajanje kontrastnih melodija, može sadržati i kombinovanje različitih vrsta složenog kontrapunkta. Tako je, u sledećem primeru, beskrajni kanon prve vrste izložen na fonu *c.f.* (horizontalno-pokretni kontrapunkt), ponovljenog u retrogradaciji (samo prva četiri tona), pri čemu je izostavljena pauza (neproporcionalno-menzuralno-varijabilni kontrapunkt):⁹⁴¹

Primer 307

Đovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* (*Kyrie eleison*, t. 71–76)

⁹⁴¹ Retrogradno izlaganje ovde se može protumačiti i kao inverzija, jer su ova dva preobražaja u datom kontekstu identična, zbog specifične melodijske fizionomije osnovne deonice – postupnog kretanja u istim notnim vrednostima.

Kanonski deo obuhvata jedan takt, što determiniše i trajanje odeljaka *c.f.* sloja. Međutim, zbog pomerajuće pauze, delovi retrogradnog *c.f.* horizontalno se premeštaju za polovinu takta u levo. Usled toga dolazi do njihovog preklapanja. Naime, izostavljanje pauze dovodi do reorganizacije odeljaka *c.f.* – pomeranja za polovinu takta; note iz susednih kanonskih delova sada se integrišu u nov deo *c.f.* Imitacioni interval je prima, usled čega nema vertikalno-pokretnog kontrapunkta (jer bi, u suprotnom, komponovanje bilo gotovo neizvodljivo). Prvobitni kontrapunktski spoj čini zvučanje $P + c.f.$, dok su izvedene kontrapunktske kombinacije ispoljene kod svakog ponavljanja u imitacionom sloju prema *c.f.* ($R + c.f.$, „ $P + c.f.$ itd.).

Horizontalno premeštanje je u kanonu realizovano uvek na istom intervalu (jedan takt u desno). Retrogradacija nastupa odmah nakon izlaganja izvornog vida *c.f.*, pri čemu bi se ponavljanje realizovalo na početku petog takta. Pomerajuća pauza dovodi do izostavljanja ovog ponavljanja, uz pokret segmenta *c.f.* za pola takta u levo. Pri tom, prvi deo „*R* ima izvedeni spoj prema poslednjem delu *c.f.* (u formuli navedeno oznakom „*RA*), dok njen drugi deo („*RB*) donosi izvedeni spoj u odnosu na retrogradno izlaganje osnovne melodije. Navedene kontrapunktske specifičnosti imaju sledeće formule: $n_1 (R^{h=1} + c.f.) Jh = 1$; $n_2 („P^{h=2} + c.f.) Jh = 2$; $n_3 („RA^{h=3} + c.f.) Jh = 3$; **Com 4:** $n_4 („RB^{h=3} + c.f.^{\leftarrow; ph=1/2}) Jh = 3, C = 5^{1/2}, \Sigma p = 1/2 \rightarrow \leftarrow$; **Com 4:** $n_5 („P^{h=4} + c.f.^{\leftarrow; ph=1/2}) Jh = 4, C = 5^{1/2}, \Sigma p = 1/2 \rightarrow \leftarrow$.

Izrada ovog beskrajnog kanona na *c.f.* podrazumeva postavku osnovne konstrukcije kao dvostruke prividne imitacije (*c.f.* je imitaciono tretiran). Broj glasova fakturnog sloja koji čini *c.f.* trebalo bi da odgovara broju njegovih delova. No, ovde postoji horizontalni odraz, pri čemu je pod uticajem menzuralno-varijabilnog kontrapunkta došlo do konstituisanja još dva dela. Na taj način, *c.f.* će imati šest odeljaka.

Prvo se postavlja *R*_{5...} *c.f.* sloja u celini (sa originalnim i menzuralno-izmenjenim retrogradnim izlaganjem), uz potonje pozicioniranje svih ostalih prividnih deonica. Svaka od njih, u odnosu na prethodnu, postavlja se na obrnuti horizontalni interval i suprotan smer realne imitacije.

Kod izrade beskrajnog kanona, osim u odnosu na *P*..., prvi deo u odvojenim spojevima obrazuje pravilan dvoglasni kontrapunkt sa svim vertikalno pozicioniranim delovima *c.f.*, koji se za vreme njegovog izlaganja pojavljuju u ostalim deonicama. Komponovanje drugog dela *P*, vrši se tako što se formira validan troglas prema *R* i svakoj prividnoj deonici osim *R*₁..., koja u odvojenom spoju daje pravilno dvoglasno zvučanje prema *P*.

U narednom primeru, diferencijacija između dva fakturna sloja jasno je uočljiva, jer su sve deonice *c.f.* prividne, dok su kod kanona to realni glasovi. U osnovnoj konstrukciji muzički materijal koji se koristi tokom komponovanja je uokviren, dok se ostatak izlaže samo zbog njegovog ispravnog pozicioniranja:

Primer 308

Osnovna konstrukcija

Izostavljanje ponavljanja tona *a* u kanonskom sloju, njegova zamena sa *c* u drugom odeljku *P*, sprovedena je kako bi se prema *R*₂ sprečio nastanak paralelnih kvinti. Pored toga, izostavljen je treći nastup prvog kanonskog dela u *R*, što je, takođe, uslovljeno praktičnim razlozima: može se uočiti da će kod kombinacije *R* + *R*₁... nastati loša zadržica. Nakon ovako pripremljene osnovne konstrukcije, vrši se raspodela dobijenog muzičkog materijala u glasove realne kontrapunktske fature.

Kanonska sekvenca, kombinovana sa raznim vrstama složenog kontrapunkta, retka je u kompozitorskoj praksi.⁹⁴² Virtuozitet njenog komponovanja pokazan je u narednom primeru:

⁹⁴² Cf. U našoj udžbeničkoj literaturi, kod tzv. „sekvence sa dvojnim modelom“ navedena je mogućnost primene inverzije. To je razmotreno u kontekstu kontrapunkta slobodnog, instrumentalnog stila. Kod komponovanja, dve harmonske funkcije potrebno je predstaviti istim intervalom; na polovini modela glasovi se izlažu u inverziji, uz suprotan vertikalni raspored. Cf. Mirjana Živković, op. cit., 79. Reč je, zapravo, o potpunom vertikalno-obrtajnom kontrapunktu, te kod ponavljanja nema harmonskih izmena (zato se ističe navedeni način predstavljanja akorada – istim intervalom). Pored toga, ne postoji potreba primene tehnike vertikalno-pokretnog kontrapunkta, kako je to bilo u „ordinarnom“ vidu takvih sekvenca, jer sada dolazi do uslovljene razmene muzičkog materijala. Njihov položaj u zvučnom prostoru određuje odabrani centar obrtaja. No, ove specifičnost se ne aktualizuju u navedenom radu, niti se detaljnije analiziraju uslovi primene vertikalnog obrtaja.

Primer 309

Orlando di Laso, *Motet (sine textu)*, t. 46–54)

Ovde postoje izmene smeru i intervala transponovanja (u obe deonice), kao i raznovrsne modifikacije muzičkog materijala. Pojavljuje se pet izvedenih kontrapunktskih spojeva. S druge strane, odnosi **R** prema „**P**“ uvek su dati u vidu nekanonske imitacije sa vezivnim tonom, što bitno olakšava izradu. Zbog promene intervala imitacije, dolazi do pojave vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Uz to, zastupljene su neproporcionalne izmene trajanja tonova (menzuralno-varijabilni kontrapunkt).

Komponovanje je moguće ostvariti uodnošavanjem tonova: promenljivost ritmičke komponente teme, može biti sredstvo postizanja raznovrsnih varijanti kanonskog izlaganja. Pre pozicioniranja muzičkog materijala u kompoziciji, potrebno je odrediti njegovo buduće zvučanje u modifikovanim varijantama.

U sledećem primeru navedena je moguća priprema kanonske sekvence. Odvojeno su raspoređene **PP** i **RR**; njihove kombinacije, pokazane brojevima, povezane su strelicama. Prva pojava teme, u nizu kanonskih imitacija, ovde se uvek izlaže na istoj visini, čime se jednostavnije može uočiti premeštanje drugog glasa. Neproporcionalnim izmenama trajanja tonova, uodnošavanjem glasova i ispitivanjem mogućnosti njihovog kombinovanja, postignuto bi bilo ispravno zvučanje u odvojenim dvoglasnim spojevima:

Primer 310

The image shows a musical score for six voices, numbered 1 to 6. The score is divided into two systems. The top system is labeled 'RR' and the bottom system is labeled 'PP'. Arrows on the left side of the score indicate the vertical displacement of each voice part between the two systems. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Kod postavke formula, ovaj primer je, s obzirom na veći broj izvedenih spojeva, jednostavnije predstaviti intervalom koraka sekvence, uz dodavanje oznake za neproporcionalne menzuralne izmene: $I^p z = 3, (-7) -3, 2, 0, -4 + II^p z = -3, -2, 0, 3, 2$. Upoređivanjem sa visinskom pozicijom prvobitnog spoja, veličina vertikalnog premeštanja za svaki izvedeni spoj, na osnovu z , prikazana je na sledeći način:

$$PP^p z = 3, (-4) 0, 2, 2, -2$$

$$RR^p z = -3, -5, -5, -2, 0$$

$$Jv = 0, (-9) -5, -3, 0, -2$$

Kombinacije različitih modaliteta izmena, sadržanih u složenom kontrapunktu, nisu mogle biti u potpunosti razmotrene – to bi zauzelo veliki prostor ovog rada. U fokusu istraživanja bile su prevashodno kontrapunktske situacije, pronađene u delima renesansnih kompozitora. Prethodno postavljen teorijski sistem složenog kontrapunkta, omogućio je tumačenje kombinacija elemenata njegovih odvojenih vrsta. Pri tom, već određene uslove

komponovanja, svojstvene svakom pojedinačnom konstituentu date kombinacije, često je dovoljno bilo samo objediniti.

U kompozitorskoj praksi kombinovani kontrapunkt se uglavnom manifestovao spregom raznih načina premeštanja melodija sa njihovim vertikalnim obrtajem. Zato je takvim kontrapunktskim situacijama posvećeno najviše pažnje. Ostale vrste obrtaja su retko korišćene čak i u svom osnovnom vidu; u kombinaciji sa drugim vrstama izmena to su vanredno retke pojave. Uočena je primena pokretnog i menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, posebno u imitacionoj polifoniji. Ostale mogućnosti kombinovanja su retke; neke od njih se u muzičko-teorijskim radovima navode samo kao primeri posebno složene tehnike komponovanja.

Ovde nije bilo intencija obuhvatnog sagledavanja svake moguće kombinacije, jer mnoge od njih nisu imale primenu u kompozitorskoj praksi renesanse. Njihovo aktuelizovanje bilo bi više spekulativne prirode, usmereno prema ispitivanju potencijala kod objedinjavanja raznolikih modifikacija u složenom kontrapunktu. Pri tom, pristup analitičkom tumačenju i definisanju modaliteta izrade, sadržao bi metode slične onima koje su već razmotrene u ovom poglavlju.

5. Zaključak

U ovoj disertaciji realizovano je celovito teorijsko određenje složenog kontrapunkta, zasnovano na analizi kompozitorske prakse renesanse. Naučni značaj istraživanja je u identifikaciji i klasifikaciji različitih vidova složenog kontrapunkta – posebno onih koji do sada nisu teorijski određeni, preciziranju postojećih i definisanju novih metoda analitičkog tumačenja i praktične realizacije njegovih pojava oblika. Kritičkim sagledavanjem i problematizovanjem dosadašnjih dostignuća iz ove oblasti, ostvarena je mogućnost njihove nadogradnje; rezultati ovog rada ne protivreče ustanovljenim teorijskim postavkama, već se, zapravo, na njima temelje. Važno je i obuhvatanje dijahronog aspekta razvoja tehnike i teorije složenog kontrapunkta, čemu je, tokom istraživanja, posvećena osobita pažnja.

Polazište disertacije je teorija pokretnog kontrapunkta Sergeja Ivanoviča Tanjejeva. Njenim kritičkim sagledavanjem i istorijskim pozicioniranjem, istraživanjem dostignuća drugih muzičkih teoretičara, proverom postojećeg teorijskog aparata putem analitičkog sagledavanja primera – obezbeđeni su uslovi za realizaciju sopstvenog doprinosa upotpunjavanju poimanja problematike kontrapunktskog premeštanja i, na tim osnovama, potonje postavke celokupnog teorijskog sistema složenog kontrapunkta. Ukazano je na terminološke probleme u zapadnoj i našoj muzičko-teorijskoj literaturi, čime je naglašena ispravnost imenovanja koje koristi Tanjejev. Data je eksplikativna analiza istorijata tehnike premeštanja kontrapunktskih melodija – obuhvatanjem razdoblja od XII do kraja XVI veka. Kritičko sagledavanje pristupa muzičkih teoretičara pitanjima problematike pokretnog kontrapunkta, pokazalo je da na Zapadu, kao i kod nas, nema radova koji se temeljnije bave ovim istraživanjima, što ističe značaj delatnosti Tanjejeva u razvoju kontrapunktske teorije. U tom kontekstu, razmotreni su opšte karakteristike njegove naučne delatnosti, faktori koji su usloveli bavljenje kontrapunktskom problematikom, kao i reakcije na rezultate njegovog istraživanja pokretnog kontrapunkta.

Bitno je razmatranje vertikalnog, horizontalnog i dvostrukog premeštanja kontrapunktskih melodija u svetlu teorijskih određenja Tanjejeva. Analizom njegovog analitičkog aparata i formula, kao i predloženih metoda komponovanja – posebno onog koje se realizuje pomoću osnovne konstrukcije – dobijeni su rezultati koji su dalje korišćeni u svim vrstama složenog kontrapunkta. Ovo je od značaja za istraživanje u celini, jer je pristup

pokretnom kontrapunktu koji koristi Tanjejev, dalje primenjen do kraja rada, u drugim uslovima.

Značajan deo disertacije čini redefinisavanje pristupa „kontrapunktu koji dozvoljava udvajanje“. Prema Tanjejevu, ovo je posebna oblast složenog kontrapunkta koja se zasniva na paralelnom kretanju u nesavršenim konsonancama. Prvi korak u formiranju novog prilaza ovoj problematici, ishodišnu tačku daljeg rada čini pretpostavka postojanja horizontalnog udvajanja koje dovodi do obrazovanja imitacije, što je aktuelizovala Južak. Na ovim osnovama, istražena je i definisana mogućnost kontrapunktskog udvajanja u svim vrstama i podvrstama složenog kontrapunkta. Uvedena je nova terminologija, usklađena sa novim poimanjem umnožavanja kontrapunktskih glasova. U kontekstu pokretnog kontrapunkta, date su početne postavke mogućnosti manifestovanja vertikalno-pokretnog, horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja, određeni su njegovi potpuni i nepotpuni vidovi, napravljena je diferencijacija prema zastupljenosti istog ili različitog muzičkog materijala. Nadograđen je sistem oznaka Tanjejeva i postavljene su formule kontrapunktskog udvajanja. U novim uslovima, umnožavanje neće činiti posebnu oblast složenog kontrapunkta – ono je, zapravo, svojstveno svim njegovim vrstama. Tanjejev je gotovo u potpunosti definisao udvajanje deonica u nesavršenim konsonancama – u disertaciji imenovano kao „vertikalno-pokretno udvajanje“; ono je dopunjeno novim prilazima ovoj problematici (Jevdokimova). Na tim osnovama izvršeno je tumačenje primera iz kompozitorske prakse strogog stila.

Aspekti horizontalno-pokretnog udvajanja pripadaju oblasti imitacione tehnike. Usled simultanog zvučanja različitih delova istog melodijskog sadržaja, za kanonsku imitaciju posebno je aktuelna povezanost sa kontrapunktskim premeštanjem. Bitno je uočavanje razlike između takve imitacije kod koje principi pokretnog kontrapunkta ne moraju biti zastupljeni – a ukoliko postoje oni su tada posledični i tumačeni su kao rezultat spoljašnjih uticaja – od one gde je njegova pojava uslovljena, odnosno neminovna usled karakteristika imitacionih parametara. Za njih su u disertaciji upotrebljeni nazivi „prosta kanonska imitacija“ i „složena kanonska imitacija“.

Kod proste kanonske imitacije, izmena vertikalnih odnosa deonica može biti realizovana korišćenjem pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Istaknut je problem načina poimanja takvih kontrapunktskih situacija, odnosno moguće promene koordinate premeštanja (po horizontali, jer ne postoji kontrast glasova), pri čemu je, korišćenjem formule Tanjejeva, dokazana ispravnost prvobitnog tumačenja. Pitanja dvostruko-pokretnog udvajanja aktuelizovana su analizom primera: u njemu je spoj različitih delova proposte i risposte

komponovan korišćenjem pravila dvostrukog kontrapunkta u decimi ($Jv = -9$), koji omogućava potonje dobijanje dva izvedena kontrapunktska spoja sa dvostruko-pokretnim udvajanjem.

Poseban akcent postavljen je na „metodu tri reda“ Skrebkova, koja je preispitana na osnovu primera iz kompozitorske prakse renesanse. U pojedinim situacijama uočeni su problemi, koji se odnose na potrebu transponovanja teme, što je rešeno načinom koji je, u kontekstu slobodne polifonije, koristio Tanjejev. Detektovano je obuhvatanje samo suprotnih pokreta glasova; uočen je i nedostatak određenja načina postizanja više izvedenih spojeva. Zato je u ovom radu definisana mogućnost ostvarivanja pravog premeštanja deonica, uz isticanje važnosti izbora visinskog položaja početnog i imitacionog glasa (ona uslovljava reperkusiju deonica u prvobitnom i izvedenom spoju, kao i veličinu prostora između njih). S druge strane, proizvođenje novih izvedenih kontrapunktskih spojeva uslovljava uvođenje novih glasova u kontrapunktski model, za svaki dodatni vid vertikalnih modifikacija, što dovodi do postavke četiri, pet, šest „redova“.

Uvođenjem pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta kod oblikovanja prvobitnog spoja, ne postoji potreba kombinovanja već izrađenih deonica iz kontrapunktskog modela („metoda tri reda“), što bitno olakšava komponovanje. Uočeno je da poseban značaj imaju intervali imitacije, jer oni determinišu vertikalni pokazatelj (Jv), te su uvedene oznake za njihovo obeležavanje u prvobitnom i izvedenom spoju. Na osnovu toga, postavljena je formula za izračunavanje vrednosti pokazatelja vertikalnog premeštanja ($Jv = -m_i \pm n_i$); pozitivna ili negativna vrednost intervala imitacije izvedenog spoja (n_i) određena je u odnosu na usmerenost prvobitnog imitacionog nastupa. Tako je, zapravo, pored dve već postojeće formule vertikalnog pokazatelja, kod proste kanonske imitacije postavljena i njegova treća formula. Nove mogućnosti otkrivaju se izračunavanjem jednog od tri kanonska parametra (oba intervala imitacije i vertikalnog pokazatelja), ukoliko su poznata dva preostala. U praktičnom radu to donosi veće mogućnosti komponovanja: početni izbor imitacionih intervala na osnovu kojih se izračunava vertikalni pokazatelj ili odabir vertikalnog pokazatelja i jednog od intervala imitacije, uz izračunavanje preostalog, nepoznatog imitacionog činioca. Navedena zavisnost tri veličine koje determinišu prostu kanonsku imitaciju sa vertikalno-pokretnim kontrapunktom, može biti uspešno korišćena i kod kontrapunktske analize.

Prenošenjem postulata teorijskih određenja Tanjejeva iz slobodne polifonije, u disertaciji su razmotreni pojedini aspekti premeštanja glasova po horizontalnim i dvostrukim, dijagonalnim koordinatama, koje omogućava „metoda tri reda“. Komponovanje se sprovodi

tehnikom stubaca; izgrađene su formule prividnog spoja, uz uvođenje novih oznaka, koje pokazuju položaj glasova po visini. ($P\uparrow + R\dots\downarrow^{h=a}$, $P\uparrow + R\downarrow^{h=-a}$, $P\downarrow + R\uparrow^{h=a}$, $P\downarrow + R\dots\uparrow^{h=-a}$). Dvostruko, visinsko-vremensko premeštanje, ostvaruje se pomoću intervala imitacije glasova unutar osnovne konstrukcije. Ukazano je da se pozicioniranjem proposte kao unutrašnjeg glasa kontrapunktskog modela, u izvedenom spoju događa obrnuta reperkusija glasova, pri čemu su, i za ovakvu situaciju, postavljene formule prividnog spoja ($P\rightarrow + R\dots\uparrow^{h=a}$, $P\rightarrow + R\dots\downarrow^{h=-a}$, $P\rightarrow + R\downarrow^{h=a}$, $P\rightarrow + R\uparrow^{h=-a}$). Produkcija većeg broja izvedenih kontrapunktskih spojeva sa različitim horizontalnim odnosom glasova, bazira se na uvođenju više risposta u osnovnu konstrukciju. U takvim okolnostima pojavljuje se mogućnost slobodnog kombinovanja redosleda izlaganja njenih kombinacija. Zapravo, prenošenjem postulata teorije Tanjejeva u oblast koju teoretičar nije obuhvatio, ostvareno je unifikovano poimanje pokretnog kontrapunkta u različitim vrstama kontrapunktske fature.

Dvoglasnu složenu kanonsku imitaciju obuhvatno je istražio Tanjejev – u disertaciji su uvedeni i pojedini novi elementi tumačenja njene problematike. Obuhvaćen je istorijat beskrajnog kanona i kanonske sekvence. Analizom razvoja njihove teorije uočen je nedostatak interesovanja muzičkih teoretičara prema ovakvoj kanonskoj imitaciji, što je bilo aktuelno sve do objavljivanja rada Tanjejeva. Posebno je ukazano na značaj njegove klasifikacije, zasnovane na vremenskim relacijama glasova (beskrajni kanon i kanonska sekvenca prve i druge vrste). Uspostavljena je veza između teorijskih određenja Tanjejeva sa primerima iz muzičke prakse strogog stila. Nakon sagledavanja dva načina praktičnog rada – na osnovu unapred zadatog intervala imitacije ili početnog određenja vertikalnog pokazatelja – razmotreno je komponovanje realizovano postavkom svojevrstne „osnovne konstrukcije“ (Simakova), kao i upotrebom „metode tri reda“ (Skrebkov).

Specifičnosti beskrajnog kanona druge vrste, sagledane su na osnovu različitih tumačenja (Peričić, Despić, Norden, Tanjejev). Uočeno dejstvo principa horizontalno-pokretnog kontrapunkta, dovelo je do rešavanja problema kanonske repeticije pomoću „prividnog spoja“. Otkrivajući prirodu ovakve imitacije, aktuelizujući njene bitne karakteristike, Tanjejev uspostavlja ispravan analitički pristup ovoj problematici, do tada nepoznat u muzičkoj teoriji.

Kod dvoglasne kanonske sekvence prve vrste, utvrđeno je da Tanjejev zanemaruje njen bitan parametar – interval transponovanja (tzv. „korak sekvence“), čija povezanost sa ostalim sekventno-kanonskim parametrima otvara nove mogućnosti kod praktičnog i analitičkog rada. To je prvi determinisao Skrebkov, koji, s druge strane, narušava osnovne

postavke u kontekstu visinskog premeštanja (jer se kanonski parametri tretiraju isključivo kao pozitivne veličine). Analiza ruske muzičko-teorijske literature pokazala je da nije bilo tendencija usklađivanja pristupa Skrebkova sa osnovnim postulatima teorije pokretnog kontrapunkta Tanjejeva, već su uočeni obrnuti procesi, odnosno njegova nadogradnja (Mjuler). Zato je u ovom radu otklonjen navedeni problem, uz definisanje korelacija svih kanonsko-sekventnih parametara.

Kao ishodište poslužila je formula $Jv = -m - n$. Određena je zavisnost veličina prvog (m) i drugog (n) imitacionog intervala od ostalih imitacionih parametara, uz prethodno definisanje uslova u kojima korak sekvence (z) može biti pozitivan ili negativan, pri čemu su, u odnosu na smer početnog intervala imitacije i koraka sekvence, postavljene formule koje pokazuju ovu osobenost ($m\uparrow + z\downarrow = -z$; $m\uparrow + z\uparrow = +z$; $m\downarrow + z\uparrow = -z$; $m\downarrow + z\downarrow = +z$). Izvedena je i uslovljenost intervala imitacije od sekventnog koraka: $m = n + (-z)$; $n = -m + (\pm z)$. To je omogućilo sprovođenje drugačijeg izračunavanja vertikalnog pokazatelja: $Jv = -m + (-m \pm z)$. Redukcijom formule došlo se do još jednog zapisa: $Jv = -2m + (\pm z)$, čime je otkriveno i poreklo $2m$ kod Mjulerovih teorijskih uopštavanja. Uočeno je da drugi imitacioni interval i sekventni korak (sa obrnutim znakom), određuju vrednost vertikalnog pokazatelja: $Jv = 2n + (-z)$. Precizirana je uslovljenost z od oba imitaciona intervala: $z = n + (-m)$, kao i povezanost z sa m , n i Jv : $z = Jv + 2m$ i $z = 2n + (-Jv)$. Izložen je način izračunavanja imitacionih intervala, pomoću z i Jv : $m = Jv + (-z) : 2$, $n = Jv + (\pm z) : 2$. Određena je zavisnost između redosleda nastupa glasova, intervala imitacije i smeru koraka sekvence (\mathbf{pR} : $m > n = z\uparrow$; $m < n = z$; \mathbf{PR} : $m > n = z\downarrow$; $m < n = z\uparrow$). Konačni rezultat istraživanja kanonsko-sekventnih parametara je mogućnost izračunavanja bilo koje njihove nepoznate vrednosti, na osnovu unapred poznate dve veličine.

Drugačiji način izrade kanonske sekvence prve vrste, postavkom osnovne konstrukcije koja omogućava komponovanje bez potrebe korišćenja pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta, bio je polazište određenja nove mogućnosti. Naime, utvrđeno je da svaki beskrajni kanon prve vrste ima potencijal preobražaja u kanonsku sekvencu. Uočena promenljivost visinskog položaja njegovog drugog dela, određena je matematičkim putem ($t = -m_1 + m_2$). Do formule se došlo na osnovu sledeće zakonomernosti: visinska razlika početnog spoja delova beskrajnog kanona, u odnosu na njihov prvi dvoglasni nastup u sekvenci, pokazuje i interval transpozicije. Ovde algebarska suma vertikalnih imitacionih intervala pokazuje pomeranje delova sekvence kod prvog simultanog nastupa glasova, u odnosu na isto mesto u beskrajnom kanonu koje predstavlja interval čija je vrednost pozitivna

(ukoliko je suprotan usmerenosti m_2) ili negativna (kada se pravac poklapa sa onim kod m_2). Drugačiji način pronalazjenja intervala transponovanja, zasniva se na preklapanju početnog spoja delova $A_I + B$ u nesekventnom i sekventnom kanonskom toku, čime nastaju paralelna sazvučja koja odgovaraju intervalu transponovanja. Obrnute relacije, odnosno transformacija kanonske sekvence sa parnim vertikalnim pokazateljem u beskrajni kanon ostvarena je deljenjem njegove vrednosti sa 2 ($Jv : 2$), čime su izvedeni $-m$ i $-n$ (tj. $-2m$), omogućavajući, tako, pozicioniranje muzičkog materijala. S obzirom na to da se ovakvi primeri ne izrađuju iznova, pri čemu već sadrže prvobitne i izvedene kombinacije glasova, u radu su novonastali kanonski stavovi tretirani kao izvedeni spojevi „višeg reda“.

Na osnovu transformacija beskrajnog kanona u kanonsku sekvencu i obrnuto, stvorena je mogućnost njihovog naizmeničnog izlaganja u istoj kompoziciji. Uočeno je da do sada nije istražena mogućnost promene veličine i usmerenosti sekventnog koraka između karika u jednom kanonsko-sekventnom lancu. U takvim okolnostima manifestuje se više različitih izvedenih kontrapunktskih spojeva, pri čemu je ispoljena promenljivost svih kanonskih parametara (m, n, z, Jv). Kod izrade prvobitnog spoja koriste se pravila složenog pokazatelja vertikalnog premeštanja. U radu su pomoću postavljenog teorijsko-analitičkog sistema, tumačeni ovakvi primeri iz renesansne muzičke prakse.

Kanonska sekvenca se može dobiti pomoću „metode tri reda“ ili „pomoćne sheme“. U poslednjem slučaju, određena je i izrada beskrajnog kanona. Kao konačni rezultat istraživanja kanonske sekvence prve vrste, identifikovano je nekoliko mogućnosti njenog komponovanja i analitičkog sagledavanja. Pored toga, definisanje potencijala transformacije beskrajnog kanona u kanonsku sekvencu i obrnuto, kao i mogućnosti promene smera i intervala transpozicije glasova istog sekventnog lanca, omogućili su analizu vrlo složenih primera, čije specifičnosti do sada nisu mogle biti u potpunosti sagledane.

Utvrđeno je da tumačenje kanonske sekvence druge vrste pomoću prividnog spoja, koje je dao Tanjejev, donosi nov potencijal kontrapunktskog kombinovanja. Određen je način sukcesivnog izlaganja beskrajnog kanona i kanonske sekvence druge vrste (ili obrnuto), koji su bazirani na istom muzičkom materijalu, što se ostvaruje pomoću dva prividna glasa. Ista metoda komponovanja poslužila je i za promenu smera intervala koraka sekvence (broj prividnih deonica usklađen je sa brojem modifikacija ovog kanonsko-sekventnog parametra). Posebno je ukazano na uvođenje u proces komponovanja pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta, što omogućava drugačiji visinski raspored glasova kod sekventnog izlaganja (primena pravila složenog pokazatelja u ovom kontekstu dovodi do povećavanja broja

vertikalnih modifikacija). Sada korak sekvence nije isti za obe deonice; svaka će imati svoj smer i interval premeštanja. Izračunavanje vertikalnog pokazatelja sprovodi se korišćenjem veličine koraka sekvence proposte (zP) i risposte (zR), koji u zbiru daju njegovu vrednost ($zP + zR = Jv$). Detektovana je kontrapunktska kombinacija „višeg reda“ (proposta i risposta u celini), jer ona sadrži prvobitne i izvedene spojeve na malom prostoru (ovo se može sagledati samo „rekonstrukcijom“ kompozicionog procesa, pošto prvi od njih nije sadržan u „realnom“ notnom tekstu). Analizom primera iz kompozitorske prakse strogog stila, istovremeno je izvršena i provera funkcionisanja pojedinih od metoda komponovanja.

Uočena je zavisnost koraka sekvence od vertikalnog pokazatelja, što je poslužilo kao polazna osnova za određenje načina izrade sekvence – izabrani Jv deli se na dva jednaka ili nejednaka dela, koji će odrediti sekventni korak. Na osnovu već komponovanog prvobitnog spoja proizvode se novi izvedeni spojevi. Raznovrsne kombinacije sekventnih koraka, uz njihove pozitivne i negativne veličine, u zbiru bi trebalo samo da odgovaraju veličini Jv . Utvrđeno je da izlaganje ovakvog sekventnog lanca od tri i više karika (model se tretira kao prva karika), kod komponovanja uslovljava upotrebu pravila složenog vertikalnog pokazatelja – svaka naredna transpozicija ima nov Jv , što je uslovljeno novim vrednostima koraka sekvence u odnosu na prvobitni spoj. Određenje pokazatelja vertikalnog premeštanja produženjem sekvence za još jednu kariku, vrši se množenjem postojećeg Jv sa 2 , naredna karika implicira množenje početnog Jv sa 3 itd. Proizvođenje većeg broja sekventnih izlaganja ostvaruje se ponavljanjem početnog spoja proposte i risposte, gde naredna karika ima prvobitni interval imitacije (prvo n , potom m), što uslovljava upotrebu pravila datog Jv i kod izrade prividnog spoja.

U disertaciji su istraženi modaliteti proizvođenja većeg broja izvedenih kontrapunktskih spojeva, promenom horizontalnih relacija deonica metodom osnovne konstrukcije. Definisana je način postizanja sužavanja prostora između glasova, obrnutim kombinacijama konstituenata prethodno postavljenog kontrapunktskog modela ($P + R_2, P + R_1$). Promena imitacionog intervala kod horizontalnih modifikacija ostvaruje se uvođenjem četvrtog glasa u kontrapunktski model (imitacija simultanog vida prema deonici koja će imati premeštanje) ili primenom pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Nov potencijal osnovne konstrukcije, otkriva se njenim izlaganjem tokom kompozicije, ukoliko se prethodno obezbedi ispravno zvučanje svih njenih glasova.

Aktuelizovano je dvostruko-pokretno udvajanje – vertikalno umnožavanje jednog ili oba glasa kanonskog stava, dodatnom primenom pravila komponovanja vertikalno-pokretnog

udvajanja. Ukazano je da se uvođenje ovakve mogućnosti ne razlikuje u odnosu na slobodnu polifoniju, ili prostu kanonsku imitaciju.

Načini poimanja i izrade kanonskog troglasa, svojevrsnog „utrostručenja“ istih melodija, sagledani su na podlozi teorije Tanjejeva, dopunjeni definisanjem onih njegovih aspekata, koji do sada nisu dovoljno izučeni. Izložen je i kritički osvrt na stavove drugih muzičkih teoretičara – od renesanse do naših dana – koji je pokazao nerazrađenost ove problematike u njihovim radovima. U kontekstu kanonske imitacije prve vrste, na primeru muzičke prakse strogog stila ispitana je analitička metoda Tanjejeva. Sprovedena je dalja razrada poimanja problematike troglasne kanonske imitacije. Naime, ustanovljeno je da različiti intervali imitacije u sumi mogu doneti istu vrednost vertikalnog pokazatelja, čime je omogućeno proizvođenje novih kanona, na osnovu već postojećih (prvobitni i izvedeni spojevi „višeg reda“). Ispitana je i mogućnost zamene imitacionih intervala između različitih kontrapunktskih spojeva. Bitno je istraživanje načina pretvaranja „izlomljene“ reperkusije glasova u „pravolinijsku“, kada imitacioni troglas ima manje od tri dela, jer se tada između proposte i druge risposte ($P + R_2$) konstituiše nekanonska imitacija. Polazeći od ove osobenosti, određen je način dobijanja novog izvedenog spoja „višeg reda“ sa $Jv = 0$, uzimanjem vrednosti i usmerenosti jednog od bilo koja dva imitaciona intervala iz prvobitnog kanonskog stava, na osnovu čega se realizuje monointervalna „pravolinijska“ imitacija.

Postulati teorije Tanjejeva poslužili su kao ključni oslonac i kod nadogradnje teorije troglasne kanonske imitacije druge vrste. Definisan je način dobijanja izvedenog spoja „višeg reda“, zamenom mesta prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja iz osnovne konstrukcije, što dovodi do modifikacija visinskog i vremenskog imitacionog intervala.

Kod realizacije dvostruko-pokretnog udvajanja, utvrđeno je da nema bitnijih razlika u odnosu na već razmotrene načine takvog kontrapunktskog rada: dodatnim uvođenjem dvostrukog kontrapunkta moguće je ostvariti i vertikalno-pokretno udvajanje. S druge strane, ako se u osnovnu konstrukciju uvede projekcija glasa predviđenog za vertikalno dupliranje (imitacija simultanog vida), nije potrebno koristiti pravila vertikalnog pokazatelja. Posebno je bitno istraživanje postavke osnovne konstrukcije, koja omogućava izradu prvobitnog spoja „višeg reda“, na osnovu čega se dobijaju dve izvedene kontrapunktske kombinacije: proste dvoglasne kanonske imitacije sa vertikalno-pokretnim udvajanjem i kanonskog troglasa sa vertikalnim umnožavanjem. Ovakav kontrapunktski rad do sada nije aktuelizovan u muzičkoj teoriji, iako postoje primeri njegove primene u muzičkoj praksi renesanse.

U disertaciji su obuhvaćeni različiti aspekti potpunog i nepotpunog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja različitih melodija. Kod nepotpunog horizontalno-pokretnog udvajanja poseban akcent je postavljen na istraživanje problematike imitacije na kantus firmus (*c.f.*) Eksplikativna analiza njenih teorijskih određenja pokazala je nedostatak temeljnijeg pristupa ovoj problematici. U radu je istraživanje usmereno ka definisanju rada sa *c.f.* uvođenjem nekanonske imitacije, dvoglasnog beskrajnog kanona, kanonske sekvence, dvostrukog udvajanja. U zavisnosti od odabranih parametara u ovakvim situacijama postoje neki od vidova pokretnog kontrapunkta. Metoda komponovanja „fuge na kantus firmus“ Simakove, poslužila je kao polazna tačka za tumačenje aspekata nepotpunog horizontalno-pokretnog i dvostruko-pokretnog udvajanja različitog muzičkog materijala – onih koji do sada nisu bili u analitičkom fokusu muzičkih teoretičara. U ovom radu *c.f.* je šire tretiran – on je i deo „zadate“ melodijske linije povezane sa specifičnostima prethodnog kontrapunktskog toka (prelazi između imitaciono koncipiranih odseka muzičke forme, gde se na fonu risposte prethodnog uvodi imitacija novog tematskog materijala).

Utvrđeno je da kod nekanonske imitacije na *c.f.* neće biti njegovog simultanog zvučanja sa obe imitacione deonice, već će se obrazovati dve dvoglasne kombinacije glasova ($P + c.f.$, $R + c.f.$). Pri tom, osnovna konstrukcija se postavlja kao troglas, pri čemu se pojavljuje isti broj deonica kao i u realnom zvučanju, ali sa drugačijom funkcijom. Pomoću prethodne postavke prividne imitacije *c.f.*, komponuje se proposta buduće „realne imitacije“ (dakle, ona nema svoju rispostu u osnovnoj konstrukciji). Ako se ovakav kontrapunktski model oformi kao pravilan troglasni stav, može se izložiti u daljem toku kompozicije, donoseći kvalitativno novo zvučanje manifestovano imitacionim tretmanom *c.f.* Definisan je način prevazilaženja uticaja pokretnog kontrapunkta – kada su kod nastupa risposte, u deonici *c.f.* isti melodijski obrti kao i tokom izlaganja proposte, uz odabir prime kao imitacionog intervala. S druge strane, ponavljanje već izložene imitacije, koja kontrapunktira prema drugim segmentima osnovne melodije, tretirano je kao izvedeni spoj „višeg reda“. Precizirani su načini komponovanja ovakvih složenih kontrapunktskih situacija (metoda osnovne konstrukcije), uz uočavanje potrebe pojednostavljivanja kontrapunktskih parametara.

Kontrapunktiranje dvoglasnog beskrajnog kanona prve vrste na *c.f.* ostvareno je pomoću osnovne konstrukcije (dvostruka prividna imitacija). Redukcijom njenih elemenata, odnosno izostavljanjem delova koji se ponavljaju, došlo se do mogućnosti korišćenja kontrastne polifonije za potonje izvođenje imitacije. Izlaganje beskrajnog kanona tokom četiri odeljka *c.f.* bitno usložnjava komponovanje, te se u praksi i ovde javlja potreba

pojednostavljanja kontrapunktskih parametara. S druge strane, beskrajni kanon druge vrste na *c.f.* ima veći broj kanonskih delova koji kontrapunktiraju različitim odeljcima *c.f.*, zbog čega je komponovanje posebno složeno. Iz tog razloga, fokus razmatranja je postavljen na istraživanje mogućnosti simplifikovanja elemenata osnovne konstrukcije.

Komponovanje kanonske sekvence prve i druge vrste na *c.f.* vrši se „tehnikom stubaca“, uz transponovanje segmenata *c.f.* kod njihovog pozicioniranja u osnovnu konstrukciju. Mogućnost njene redukcije i ovde je uočena. Analiza primera iz muzičke prakse pokazala je ispoljene tendencije kompozitora ka uprošćavanju kanonsko-sekventnih parametara (time je olakšano komponovanje). Nepotpuno dvostruko-pokretno udvajanje donosi još veće poteškoće, te je, zato, razmatranje ove problematike usmereno ka mogućnostima simplifikacije komponovanja. Uočeni su faktori koji su omogućili komponovanje izloženih primera, uz postavku osnovnih konstrukcija.

Ključni oslonac kod razumevanja potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja različitih melodija – dvostrukog kanona, pružilo je istraživanje Bogatirjeva. Rezultati njegovog rada, preneseni u kontekst kontrapunkta strogog stila, primenjeni su i kod analize primera. Na takvoj podlozi ispitana je mogućnost proizvođenja novih, neistraženih kontrapunktskih kombinacija. Analizom drugih muzičko-teorijskih radova, uočen je nedostatak aktuelizovanja kontrapunktskih specifičnosti dvostruke imitacije. U disertaciji je prvo istražena jednostavnija forma ispoljavanja ovakve vrste udvajanja – dvostruka prirodna imitacija, koja do sada nije bila predmet interesovanja muzičkih teoretičara.

Izmene prvobitnih vertikalnih pozicija dve teme koje se izlažu u različitim kontrapunktskim deonicama, podrazmeva primenu pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta (isto je i kod udvajanje jedne ili obe kontrapunktske deonice u nesavršenim konsonancama), dok se horizontalno-pokretni i dvostruko-pokretni kontrapunkt i ovde realizuju pomoću metode osnovne konstrukcije. Tema sada ne nastaje u procesu imitacionog razvoja, već je, uglavnom, svojom prvom pojavom prezentovana u potpunom vidu. Uspostavljanje kontrastnog tematizma u simultanom izlaganju, može se uočiti u zreom periodu razvoja renesansne polifonije, te je, zato, istraživanje ove problematike bazirano na primerima iz Palestrininog stvaralačkog opusa. Iako je evidentna sličnost sa slobodnom polifonijom, kod realizacije izvedenog spoja mogu se manifestovati određene bitne osobenosti. Ukoliko postoji veći broj izvedenih kontrapunktskih spojeva, višestruko ponavljanje tema obično je praćeno njihovom različitom dispozicijom u zvučnom prostoru. Pored toga, kada dve teme nisu srazmerne po dužini, uočeno je sprovođenje ponavljanja kraće teme, koja prema dužoj menja

horizontalne i vertikalne odnose. U radu je postavljen analitički okvir za tumačenje ovakvih primera i određeni su načini njihove izrade.

S druge strane, Bogatirjev je, sledeći pristup Tanjejeva, napravio diferencijaciju između dve vrste dvostrukog kanona, u zavisnosti od identičnog ili različitog vremenskog razmaka između proposte i risposte kanonskih slojeva. U kontekstu dvostruke kanonske imitacije prve vrste, razmotrena su ova teorijska dostignuća i na primerima su ispitane predložene metode analize i komponovanja. Uočena je bitna osobenost, koja do sada nije aktuelizovana – imitacioni intervali oba kanonska sloja determinišu vrednost vertikalnog pokazatelja. Na temelju ove činjenice, konstituisana je formula, koja donosi još jedan način izračunavanja vertikalnog pokazatelja: $Jv = -m_i + (\pm n_i)$. Uspostavljene su korelacije između njenih činilaca, izvođenjem novih formula, čime je omogućeno izračunavanje jednog nepoznatog kanonskog parametra na osnovu poznatih vrednosti preostala dva: $m_i + Jv = n_i$; $m_i = \pm n_i + (-Jv)$. Način izrade dvostruke kanonske imitacije druge vrste Bogatirjev realizuje putem konstituisanja „prvobitnog prividnog spoja“. Predloženi modalitet komponovanja ispitan je izradom primera, čime je potvrđeno funkcionisanje teorijskih stavova u kontekstu kontrapunkta strogog stila.

Isto je učinjeno i kod dvostrukog beskrajnog kanona prve i druge vrste. Bogatirjev je istražio samo situacije u kojima je početni nastup glasova realizovan poput „ordinarne“ kanonske imitacije prve vrste, dok su – usled pojave velikog broja pravila komponovanja – zanemarene specifičnosti beskrajnog kanona koji do momenta ponavljanja ima horizontalno rastojanje nastupa glasova, identično dvostrukoj kanonskoj imitaciji druge vrste. U takvim situacijama bi, zapravo, trebalo uvesti veći broj prividnih glasova, što je u disertaciji takođe istraženo. Na ovim osnovama određen je način tumačenja i izrade dva beskrajna kanona u simultanom zvučanju, sa različitim brojem delova. Analiza primera pokazala je primenu postupaka uvedenih s ciljem pojednostavljivanja komponovanja.

Istražene su vrlo složene kontrapunktske situacije, nastale kombinovanjem beskrajnog kanona i kanonske sekvence prve vrste, ili dve takve sekvence sa različitim sekventnim koracima. Utvrđeno je da se tada dodatno manifestuju promene uzajamnih odnosa glasova kod svakog sekventnog premeštanja, pri čemu je od velike važnosti broj ponavljanja. Određeni su modaliteti izrade. Dalje usložnjavanje kanonsko-sekventnog toka (npr. kombinovanjem različitih sekventnih koraka), dovodi do nerešivih problema u praktičnom radu. Aktuelizovane su pojedine kontrapunktske situacije koje nastaju kombinovanjem kanonsko-sekventnih slojeva. Tako, kada se simultano izlažu dve kanonske sekvence

različitih vrsta, utvrđeno je da se zbog ponavljanja i nejednakog broja delova, pojavljuju izvedeni spojevi između njihovih odeljaka. Komponovanje se realizuje početnom postavkom dvoglasne kanonske sekvence prve vrste (korišćenjem pravila datog vertikalnog pokazatelja). Pored toga, zakonomernosti vertikalno-pokretnog kontrapunkta uvode se između obe proposte (izvedeni spoj manifestuje se kombinacijom njihovih risposta). Ustanovljen je način izračunavanja vertikalnog pokazatelja ($Jv = m_1 + m_2$). Pravilno kontrapunktiranje preostalog kanonsko-sekventnog sloja obezbeđuje osnovna konstrukcija.

Kada jedan kanonski sloj ima neparan, a drugi paran broj odeljaka, kod komponovanja je uočena neophodnost pojednostavljivanja kanonsko-sekventnih parametara. Ona se manifestuje upotrebom istog intervala imitacije, sekventnog koraka i horizontalnog rastojanja deonica u oba kanonska sloja ($m_1 = m_2$, $z_1 = z_2$, $a = b$). Uz to, na mestima kod kojih je komponovanje posebno otežano, uvode se pauze, što privremeno smanjuje broj glasova. Detektovana je pojava vertikalno-pokretnog kontrapunkta, uz preciziranje načina dobijanja vertikalnog pokazatelja i postavke prividnih glasova u osnovnu konstrukciju. Pitanja kombinacije kanonske sekvence sa beskrajnim kanonom prve ili druge vrste, aktuelizovana su sagledavanjem potencijalnih ograničenja, koja bi se pojavila kod komponovanja. Usled promene uzajamnih odnosa kod svakog ponavljanja sekvence, posebno vertikalnih premeštanja posebno za svaki faktorni sloj, zaključeno je da je u takvim okolnostima onemogućen praktičan rad.

Potpuno dvostruko-pokretno udvajanje gotovo da se ne može pronaći u muzičkoj praksi renesansne epohe, jer se manifestuje izuzetna složenost komponovanja (dodatkom vertikalnog umnožavanja svim deonicama potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja, nastaje osmoglasni kontrapunktski stav). Zato je nepotpuno dvostruko-pokretno udvajanje praktičnije, jer se zasniva na uvođenju dodatnih pravila komponovanja, koja su relevantna kod vertikalnog dupliranja samo određenog glasa.

Ovim istraživanjem pokretnog udvajanja, identifikovano je brisanje granice između imitacione i slobodne polifonije. Naime, u osnovi primera je kontrastni muzički materijal, samo umnožen po različitim koordinatama. Pored toga, pojedine osnovne konstrukcije nisu sadržale imitaciju; ona je konstituisana naknadno, „montažom“ već proizvedenog muzičkog materijala.

U disertaciji je sprovedeno obuhvatno istraživanje obrtajnog kontrapunkta; izgrađen je analitički okvir za njegovo tumačenje i definisani su načini praktične realizacije njegovih različitih vidova. Postavka problematike obrtaja u složenom kontrapunktu, koju je na

elementarnom nivou – samo u formi osnovnih informacija – izložio Tanjejev, poslužila je kao polazna tačka rada. Sagledani su terminološki problemi. Uspostavljena je veza između tumačenja obrtaja u matematici i muzici. Zakonomernosti uočene simetrije, ispitane na primeru melodije, prenesene su u kontekst kontrapunktske fakture, odnosno složenog kontrapunkta (obrtaj oko horizontalne, vertikalne i dvostruke ose).

U muzičkoj teoriji se tumačenje ose i centra obrtaja često poistovećuje, što je dovelo do potrebe preciziranja značenja ova dva pojma. U ovom radu takav centar se tretira kao mesto kroz koje se sprovodi prava, pri čemu se sa obe strane i na jednakom rastojanju od prave nalaze isti tonovi melodije. Kod obrtaja oko horizontalne ose, to može biti ton sa jasno određenom visinom. S druge strane, obrtaj oko vertikalne ose ima središte pozicionirano na određenom mestu u horizontalnom prostoru. Potpuna simetrija ovde podrazumeva ponavljanje tona; ukoliko ono izostaje, smatra se da je latentno prisutno, skriveno ligaturom. Ustanovljeni su načini obeležavanja centra, uz uvođenje simbola koji pokazuju vid obrtaja.

Sagledana je primena ovakve vrste preobražaja melodije u kompozitorskoj praksi od srednjeg veka do kraja renesanse. Određene su ključne etape u procesu razvoja njegove teorije. Došlo se do saznanja da su kontrapunktski aspekti obrtaja parcijalno istraženi (Bogatirjev, Rešetnjak), bez tendencija obuhvatanja obrtajnog kontrapunkta kao celovitog teorijskog sistema.

Posebno je izučeno vertikalno-obrtajno udvajanje („vertikalni odraz“). Definisana je metoda komponovanja samo jednog glasa, prethodnim određenjem centra obrtaja i izvođenjem budućih harmonskih intervala ($q = 2m$, $q = m_1 + m_2$). U kontekstu dvoglasnog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, postavljene su formule izvedenog spoja i određena su pravila komponovanja (tretman melodijskih i harmonskih intervala). Na osnovu primera iz renesansne muzičke prakse, ispitana je mogućnost poimanja policentričnosti određenih specifičnih kontrapunktskih situacija. Uz definisanje metode izračunavanja intervala vertikalnog premeštanja i sagledavanjem procesa komponovanja, dokazano je da bi kod dvoglasnog vertikalno-obrtajnog kontrapunkta uvek trebalo posmatrati jedan centar obrtaja za oba glasa; ukoliko se pojavljuje mogućnost izvođenja više centara, onda je to produkt delovanja vertikalno-pokretnog kontrapunkta.

Kritički su razmotrena teorijska određenja nepotpunog vertikalnog obrtaja iz perspektive teorije Bogatirjeva. Komponovanje zasnovano na formiranju osnovne konstrukcije, postavljeno je u kontekst kontrapunkta strogog stila i provereno na primeru. Druga metoda praktičnog rada, zasnovana na vezi i uzajamnoj uslovljenosti određenih

parametara muzičkog toka – izuzetno komplikuje komponovanje, te je zaključeno da ona pre može biti primenjena kod analize.

U imitacionoj fakturi vertikalno-obrtajni kontrapunkt ne donosi nove kontrapunktske specifičnosti u odnosu na slobodnu polifoniju. Način dobijanja različitih izvedenih spojeva, pomoću naizmenične pojave proposte i risposte u vertikalnom obrtaju tokom istog imitacionog stava, uslovljava postavku osnovne konstrukcije sa njihovim „vertikalnim odrazima“. Vertikalno-obrtajni kontrapunkt simultanog vida, karakterističan za troglasnu kanonsku imitaciju, ima jednu ili obe risposte u inverziji. Za ovakve kontrapunktske situacije preciziran je modalitet postavke modela budućih kontrapunktakih odnosa.

Kod beskrajnog kanona prve vrste određena su dva načina manifestovanja vertikalnog obrtaja: risposta donosi prethodno izložen muzički materijal u inverziji ili doslovno ponavlja propostu, koja se naizmenično izlaže u originalnom i inverznom obliku. Ustanovljeno je da se u prvom slučaju deo **B** komponuje prema A_I^\downarrow po pravilima vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, dok se kod drugog vida ovakvog beskrajnog kanona uvodi prividni glas („projekciona metoda“ komponovanja), što je ispitano izradom primera.

U ovoj disertaciji istražena su svojstva horizontalno-obrtajnog i dvostruko-obrtajnog kontrapunkta. Posle sagledavanja muzičko-teorijske literature koja se bavi ovim pitanjima, ukazano je na ideju obratnog kretanja u poeziji i prozi kod palindroma. U muzici se ova odrednica može primeniti za retrogradaciju, ukoliko joj prethodi original. Tako je moguće koncipirati samo jedan glas, celokupnu fakturu kompozicije ili samo njen deo. Neophodno je neposredno retrogradno ponavljanje muzičkog materijala.

Postavljene su formule izvedenog spoja i određena pravila komponovanja za horizontalno-obrtajni kontrapunkt u neimitacionom dvoglasu. Usled promena prostorno-vremenskih parametara muzičkog toka, manifestuje se drugačiji zvučni rezultat izvedenog spoja. Zato su precizirani načini očuvanja srodnosti izvedene kontrapunktske varijante u odnosu na prvobitno izlaganje – dužom primenom istih notnih vrednosti, uvođenjem sinkopa, korišćenjem tzv. „neobrtajnog ritma“. Definisane su dve metode izrade potpunog horizontalno-obrtajnog kontrapunkta. Prva podrazumeva prethodno planiranje dužine kontrapunktskog stava i retrogradno prepisivanje svakog njegovog oformljenog segmenta – od kraja izvedenog spoja prema centralnom odeljku. Druga metoda se zasniva na komponovanju od poslednje note prema početnoj (u skladu sa prirodom retrogradacije). Za praktičnu realizaciju nepotpunog dvoglasnog horizontalno-obrtajnog kontrapunkta, određen je način postavke osnovne konstrukcije (prividni račji kanon na primi sa nultom vremenskom

distancom, uz potonje dopisivanje slobodnog kontrapunktskog glasa). Uočena je mogućnost produkcije novih izvedenih spojeva, ukoliko se osnovna konstrukcija oformi kao pravilan troglas.

Posebna pažnja posvećena je razmatranju horizontalno-obrtajnog udvajanja (račjeg kanona). Detektovana su dva njegova pojavna oblika: sa istovremenim nastupom proposte i risposte u retrogradaciji (P i R^{\leftarrow}) i njihovim vremenskim „kašnjenjem“. Način komponovanja prvog vida horizontalno-obrtajnog udvajanja zasniva se na postavci prvobitnog spoja, te proizvođenja izvedene kombinacije u retrogradaciji. Upoređivanjem sa potpunim horizontalno-obrtajnim kontrapunktom u neimitacionoj polifoniji, zaključeno je da razlika postoji samo u vertikalnoj zameni mesta muzičkog materijala glasova kod ponavljanja. Za razliku od ustanovljenih načina tumačenja račjeg kanona, u ovom radu on je prvi put postavljen u kontekst složenog kontrapunkta. Problematika retrogradne imitacije u kojoj postoji vremensko „kašnjenje“ risposte u odnosu na propostu, do sada nije aktuelizovana. Identifikovana je važnost broja kanonskih delova. Naime, način kontrapunktiranja neće biti isti kod parnog i nepranog broja odeljaka. U prvom slučaju, postoji potreba rešavanja problema postavke „horizontalnog odraza“ centralnog kanonskog dela. Način njegove realizacije, definisan u ovom radu, podrazumeva komponovanje samo prve polovine odeljka, kao dvoglasa, nakon čega sledi razmena muzičkog materijala između deonica, od kraja prema početku, što proizvodi njegovu drugu polovinu. Precizirana su i tri moguća redosleda izrade delova oko centralnog „odraza“. Kada postoji neparan broj odeljaka, neće biti navedenog problema (metoda komponovanja je identična onoj koja se primenjuje kod prvog vida račje kanonske imitacije).

Vodeća deonica može biti palindrom, pri čemu centar obrtaja neće biti na istom mestu u oba glasa (usled „kašnjenja“ druge deonice, osa obrtaja više nije vertikalno postavljena, već je dijagonalna). Sada svaki glas ima svoj centar obrtaja; kada se oduzmu njihovi brojevi pokazatelji (pokazatelj nižeg glasa od pokazatelja višeg glasa), kao razlika dobija se vremenski interval imitacije ($II^C - I^C = h$), koji može biti pozitivan ili negativan broj. Uspostavljanem veze sa određenjem Tanjejeva u horizontalno-pokretnom kontrapunktu, dobijeni rezultat pokazaće i reperkusiju glasova. Metoda komponovanja ovakve kanonske imitacije podrazumeva uvođenje dva prividna glasa (obezbeđuju da centralni odeljak kod prve pojave u proposti pravilno kontrapunktira prema datom odeljku u risposti, potom i prema svom horizontalnom odrazu). U situaciji kada imitacija donosi retrogradnu varijantu vodeće deonice, specifičnosti kontrapunktiranja i ovde zavise od parnog ili neparnog broja kanonskih

delova. U prvom slučaju, detektovana je pojava kombinacija odeljaka koje nemaju svoj adekvatan prvobitni spoj; rešavanje ovog problema realizovano je pomoću osobenog redosleda rada (komponovanje „na preskok“) i uz uvođenje prividnog glasa. Drugi slučaj ima „odraze“ istih delova i nove kombinacije već postavljenih odeljaka, što stvara potrebu postavke većeg broja prividnih glasova. Zaključeno je da su ovo samo mogućnosti izvedene iz postavljenog teorijskog sistema, dok je praktična primena ovakvog kontrapunktskog rada gotovo zanemarljiva. Ukazano je na još jedan od mogućih načina manifestovanja udvajanja – kada je poslednji kanonski deo u proposti-palindromu dvostruko kraći u odnosu na ostale delove. Razmotreno je pet načina manifestovanja takvog kanonskog stava (komponovanje je slično prethodno istraženim situacijama).

Zaključeno je da renesansna muzika sadrži mali deo mogućnosti koje pruža horizontalni obrtaj. Većina navedenih kontrapunktskih situacija, razmotrenih u kontekstu horizontalno-obrtajnog udvajanja, ne može se pronaći u stvaralaštvu kompozitora tog vremena.

Rezultati istraživanja dvostruko-obrtajnog kontrapunkta pokazuju da je po načinu poimanja i izrade on gotovo identičan horizontalno-obrtajnom kontrapunktu. Izloženi su modaliteti izgradnje formula izvedenog spoja i aktuelizovana su pravila komponovanja. Potpun dvostruko-obrtajni kontrapunkt sa neposrednim izlaganjem prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja, tretiran je kao inverzno-retrogradna kanonska imitacija (dvostruko-obrtajno udvajanje). Kod komponovanja objedinjena su pravila vertikalno-obrtajnog i horizontalno-obrtajnog kontrapunkta. Određena su dva njegova pojavna oblika: „dijagonalni odraz“ (istovremeno izlaganje originalne i obrnute melodije) i vremensko „kašnjenje“ imitacionog glasa (R' u odnosu na P). U prvom slučaju postoji potencijal izlaganja još dva izvedena spoja: samo sa inverzijom i odvojeno sa retrogradacijom (svojevrni „sekundarni izvedeni spojevi“), što je ispitano na primeru. S druge strane, kod vremenskog „kašnjenja“ risposte uočene su kombinacije kanonskih delova koje su iste kao kod horizontalno-obrtajnog kontrapunkta. Praktična realizacija nepotpunog dvostruko-obrtajnog kontrapunkta vrši se postavkom osnovne konstrukcije. Uočeno je da su primeri navedenih kontrapunktskih situacija izloženi uglavnom u teorijskim traktatima i udžbenicima, zarad demonstracije složenih „veština“ komponovanja, bez obrazloženja načina izrade, te je istražen način komponovanja jednog takvog „rotacionog palindroma“.

Uočen je nov vid inverzno-retrogradnog ponavljanja, svojevrni dvostruko-obrtajni kontrapunkt druge vrste: u izvedenom kontrapunktskom spoju jedan glas je izložen u

inverziji, dok drugi ima retrogradaciju. Za izradu ovakvog kontrapunktskog stava poslužila je metoda osnovne konstrukcije, oformljena kao prividni dvostruki kanon sa inverznom i računom imitacijom na nultoj vremenskoj distanci.

Uspostavljanjem veze sa metodama koje je Tanjejev postavio u svom radu, predložen je nov pristup problematici obrtaja, sada postavljenog u kontekst složenog kontrapunkta. Kao konačni rezultat istraživanja, identifikovani vidovi obrtajnog kontrapunkta dobili su svoje teorijsko utemeljenje, uz mogućnost praktične realizacije. Mnogi od njih do danas čak nisu ni primenjeni u muzičkoj praksi.

Važan deo disertacije čini ispitivanje menzuralnog variranja melodija u kontekstu složenog kontrapunkta. Naime, nepostojanje teorije ovakvog kontrapunktskog rada, dovelo je do potrebe postavke svih njegovih činilaca: određenja imenovanja, definisanja načina ritmičkog variranja, uvođenja simbola obeležavanja nastalih izmena i konstituisanja formula izvedenog spoja, izvođenja pravila komponovanja. Načini menzuralnog variranja, sagledani na podlozi preobražaja jedne melodije, potom su postavljeni u kontekst kontrapunktske fakture – tretirani kao sredstvo proizvođenja prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja. Ukazano je na uticaj horizontalno-pokretnog kontrapunkta, koji se ovde manifestuje na drugačiji način u odnosu na ranije razmotrene situacije: sada nema premeštanja celovite melodije, već promene nastaju unutar nje, usled modifikacija horizontalnih relacija tonova.

Polazna tačka istraživanja je poseban vid horizontalno-pokretnog kontrapunkta, kojeg je Tanjejev imenovao kao „kontrapunkt sa pauzama i bez pauza“. Povezan upravo sa izmenama dužine kontrapunktske melodije, u disertaciji je on tretiran kao jedan od oblika manifestovanja menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Uspostavljanje veze sa teorijom Tanjejeva, usmerilo je dalji tok rada prema sagledavanju uslova pod kojima se izostavljaju pauze, kao i načina poimanja pozitivnih i negativnih pokreta segmenata melodije. Uočeno je da Tanjejev nije istražio drugačiji vid ovakvog kontrapunktskog rada – obrazovanje izvedenog spoja pomoću uvođenja pauza. Pored toga, utvrđen je još jedan mogući činilac menzuralnih izmena – „pomerajuća nota“; njeno trajanje se menja, ona se izostavlja ili uvodi tokom izvedenog spoja. Kao ishodište uzeti su, dakle, postulati teorije Tanjejeva, koji su ovde nadograđeni. Izostavljanje pauza prethodno izrađenog kontrapunktskog stava više ne čini deo horizontalno-pokretnog kontrapunkta, već je to osnova odvojene vrste složenog kontrapunkta.

Sagledan je proces kristalizacije principa „merenja“ dužine tonova u kompozitorskoj praksi od srednjeg veka do kraja renesanse. Obuhvaćen je razvoj muzičko-teorijske misli usmerene ka istraživanju problematike menzurisane muzike, posebno današnja poimanja

pitanja menzuralnog variranja u kontekstu složenog kontrapunkta, koja su analizirana u radovima ruskih muzičkih teoretičara (na Zapadu, kao i kod nas, ne postoje istraživanja ovakvog kontrapunktskog rada). Izvedeni zaključci ukazuju na obuhvatanje samo augmentacije i diminucije u navedenom kontekstu, bez razrade teorijskih postavki, definisanja načina komponovanja, jedinstvene terminologije i unifikovanog pristupa. Pri tom, u razmotrenim teorijskim radovima nisu aktuelizovane ni neproporcionalne menzuralne izmene.

Istraživanje menzuralno-varijabilnog kontrapunkta prvo je postavljeno u kontekst udvajanja. Istovremenim izlaganjem originalne melodije i njene varijante u proporciji, nastaje proporcionalni kanon. Zbog nulte vremenske distance nastupa glasova, uočen je problem mesta pozicioniranja risposte i oblika u kojem se ona izlaže. Analizom procesa komponovanja, došlo se do zaključka da je imitacija uvek u augmentaciji (komponovanje proposte obavlja se u onom glasu koji ima kraće note). Preciziran je način izrade udvajanja sa neproporcionalnim izmenama trajanja tonova. Delovi ovakve svojevrsne imitacije neće biti iste dužine; oni su varijabilni, „rastežu“ se ili „sužavaju“, što zavisi od risposte koja uslovljava trajanje svakog novog dela vodećeg glasa. Na ovim osnovama, u radu je određena nova mogućnost: usled promenljivosti trajanja delova kanonske imitacije i navedene uslovljenosti proposte od risposte, može se realizovati njihovo premeštanje između glasova (omogućeno postepenim smanjivanjem delova risposte, čime se postiže „sustizanje“ dve deonice).

Za realizaciju proporcionalnog menzuralno-varijabilnog udvajanja na *c.f.* postavlja se osnovna konstrukcija, kao prividna dvostruka kanonska imitacija na *primi*, uz neophodnost izlaganja obrnute proporcije u faktornom sloju *c.f.* S druge strane, za ostvarivanje takvog neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog umnožavanja, komponuje se samo glas koji bi trebalo da bude udvojen (*P*), dok se tonovi u risposti uodnošavaju u desno – prema tonovima *c.f.* sa kojima mogu obrazovati validno zvučanje (slobodna imitacija). Potpuno menzuralno-varijabilno udvajanje kontrastnih glasova je dvostruka kanonska imitacija sa menzuralnim variranjem. Kod proporcionalnog udvajanja uočeno je komponovanje slično onom kod „ordinarne“ dvostruke kanonske imitacije na *primi*. Definisana je i drugačiji način rada, koji se bazira na početnoj postavci jednog potkanona, na osnovu kojeg se dopisuje drugi, što se ostvaruje pomoću osnovne konstrukcije sa prividnim glasom u obrnutoj proporciji. Komponovanje potpunog neproporcionalnog udvajanja kontrastnih melodija, podrazumeva stalno upoređivanje („uodnošavanje“) muzičkog materijala. Dvostruko-menzuralno-varijabilno udvajanje ostvaruje se izradom troglasnog stava sa proporcionalno-menzuralnim

udvajanjem koje je zastupljeno između dva glasa, nakon čega se uodnošavanjem tonova formira četvrti glas (neproporcionalne izmene). Isti rezultat dobija se postavkom osnovne konstrukcije, koja ima dve prividne deonice u obrnutoj proporciji.

Na primeru neimitacione polifonije razmotreno je konsekutivno manifestovanje prvobitnog i izvedenog kontrapunktskog spoja sa menzuralnim variranjem. Nepotpun vid je osnovna forma ispoljavanja proporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta (jer njegova potpuna forma manifestovanja ne donosi značajnije promene u odnosima između glasova). Određen je način komponovanja nepotpunih menzuralnih izmena (osnovna konstrukcija sa prividnim glasom). Ustanovljena je metoda izrade potpunog neproporcionalnog menzuralnog variranja (osnovna konstrukcija kao dvostruka kanonska imitacija, gde dva para kontrastnih glasova obrazuju prvobitni i izvedeni kontrapunktski spoj). Dvostruko-menzuralno-varijabilni kontrapunkt takođe podrazumeva prethodnu postavku kontrapunktskog modela (dvostruka kanonska imitacija sa dve prividne risposte).

Kod imitacione polifonije, ispoljavanje menzuralnih izmena u konsekutivnom vidu tretirano je kao simultano variranje sa vremenskim „kašnjenjem“ jedne deonice. Praktična realizacija ovakvog primera podrazumeva izradu osnovne konstrukcije sa prividnim glasom ($R^p...$). Kod potpunog neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta primenjenog u ovom kontekstu, izvedeni spoj nastaje uodnošavanjem tonova iz prvobitnog spoja. Troglasna kanonska imitacija sa ritmičkim izmenama teme proizvodi simultani vid menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Ispitane su mogućnosti proporcionalnih izmena u jednoj od risposta ili istovremeno u obe risposte. Menzuralno variranje u proporciji ostvaruje se pomoću metode osnovne konstrukcije. Uočena je bitna karakteristika, koja je odredila način njene postavke. Naime, kada je prva risposta u augmentaciji, to je relevantno samo prema proposti, dok je druga risposta prema prvoj u diminuciji; zato se prividni glas osnovne konstrukcije izlaže u obrnutom proporcionalnom odnosu. Ukoliko je izmena sadržana u drugoj risposti, prividni glas osnovne konstrukcije se, takođe, daje u proporciji; kada obe risposte imaju proporcionalne izmene, on se pojavljuje bez modifikacija. Kod neproporcionalnih izmena ispoljenih samo u prvoj risposti, komponovanje se može realizovati pomoću uodnošavanja tonova. U slučaju manifestovaja ovakvih modifikacija u drugoj risposti, postavlja se prividni glas ($R^p...$ u osnovnoj konstrukciji), koji će, usled promenljive dužine delova, određivati i veličinu svakog novog odeljka proposte (jer se ona komponuje i prema $R^p...$). Ukoliko se navedene izmene pojavljuju u obe risposte, svaki deo vodećeg glasa piše se kao pravilan

kontrapunkt prema ostalim već pozicioniranim deonicama, dok će dužinu njegovih delova određivati trajanje druge risposte, prema kojoj se prva postavlja putem uodnošavanja tonova.

Precizirano je komponovanje kontrapunktskog stava u kojem jedna risposta ima proporcionalne, dok druga donosi neproporcionalne ritmičke izmene. Tada je dovoljno postaviti prvo vodeću deonicu i imitaciju sa proporcionalnim izmenama (R^p), te uodnošavanjem prema njima pozicionirati tonove trećeg glasa, sa neproporcionalno-menzuralnim variranjem (R^p). Izrađeni primeri nastali su kao rezultat teorijskih uopštavanja, jer se ovakav kontrapunktski rad retko pojavljuje u muzičkoj praksi.

U disertaciji su aktuelizovana pitanja proizvođenja većeg broja izvedenih kontrapunktskih spojeva sa menzuralnim variranjem, što podrazumeva uvođenje, za svaku modifikaciju, novog prividnog glasa u osnovnu konstrukciju. Uočeno je da u pojedinim situacijama ovakvo komponovanje postaje neizvodljivo, usled velikog broja ograničenja. Jednostavniji način rada, zasnovan je na uodnošavanju tonova, iznova za svaku novu modifikaciju.

Nepotpun vid je osnovna forma ispoljavanja proporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Međutim, na osnovu obrnutih proporcionalnih odnosa glasova, kod ponavljanja se može ostvariti izvedeni spoj sa potpunim vidom proporcionalnih modifikacija (ponavljanjem jednog glasa u augmentaciji, drugog u diminuciji). Ispitivanjem navedene mogućnosti utvrđeno je da se, u ovom kontekstu, mogu upotrebiti samo proporcije $1 : 2$ i $2 : 1$. Način komponovanja se bazira se na metodi osnovne konstrukcije, sada sa prividnim glasom u dvostruko većoj proporciji od predviđene ($p = 1 : 4$). Na osnovu postavljenog kontrapunktskog modela, kombinacija glasova koja proizvodi izvedeni spoj daje se u diminuciji ($p = 2 : 1$), čime postaje dvostruko kraća u odnosu na prvobitno izlaganje.

Razmatranjem različitih načina manifestovanja menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, došlo se do određenja njihovog tumačenja i metoda praktične realizacije. Neke od mogućnosti takvog komponovanja po prvi put su aktuelizovane. Pri tom, početnim uspostavljanjem veze sa teorijom Tanjejeva nije prekinuta „nit“ koja se provlači kroz celokupno istraživanje, povezujući, tako, sve razmotrene činioce sistema složenog kontrapunkta.

Kao rezultat sprovedenog istraživanja svake pojedinačne vrste složenog kontrapunkta, omogućena je identifikacija i analiza njihovih kombinacija. Uvidom u muzičko-teorijsku literaturu učeno je nepotpuno tumačenje ove problematike koje, pri tom, nije ugrađeno u celovit teorijski sistem. Zato se u disertaciji ukazala potreba objašnjenja početnih

elementarnih teorijskih postavki kombinovanog složenog kontrapunkta, kako bi se, na tim osnovama, sprovelo njegovo obuhvatno sagledavanje.

Određene su i sistematizovane dvodelne i trodelne forme kombinovanja, uvedene su oznake za obeležavanje raznovrsnih kombinacija. Svaka od navedenih kombinacija može biti izložena u potpunom ili nepotpunom vidu, uz udvajanje (potpuno i nepotpuno), čime se njihov broj povećava. U disertaciji su, zato, u fokus istraživanja postavljeni vidovi kombinovanog kontrapunkta koji su našli primenu u muzičkoj praksi. Utvrđeno je bitno svojstvo ovakvog kontrapunktskog rada, da osim izvedenog spoja izloženog u notnom tekstu, postoji potencijal proizvođenja i drugih kontrapunktskih spojeva. Naime, potreba objedinjavanja pravila komponovanja svake vrste složenog kontrapunkta koja sačinjava određenu kombinaciju, omogućava razlikovanje primarnog izvedenog kontrapunktskog spoja, onog koji je realizovan u notnom tekstu (kombinovani kontrapunkt) i sekundarnih izvedenih spojeva, pojedinačnih vidova složenog kontrapunkta koji sačinjavaju datu kombinaciju (onih koji nisu izloženi u kompoziciji).

Analiza dvodelnih kombinacija na početku obuhvata spoj vertikalno-pokretnog i vertikalno-obrtajnog kontrapunkta, koji se, u odnosu na ostale načine kombinovanja, češće koristi u kompozitorskoj praksi. Analitičko polazište je teorija Bogatirjeva, zapravo onaj njen deo koji obuhvata spregu pokretnog kontrapunkta sa vertikalnim obrtajem glasova. U tom kontekstu su aktuelizovane formule za izračunavanje pokazatelja takve kombinacije (Σ i Δ) i tabele koje donose tretman harmonskih intervala. Uočena je kvalitativno nova mogućnost: labilne konsonance i disonance mogu biti primenjene na naglašenom delu takta. No, s druge strane time se gubi potencijal proizvođenja sekundarnih izvedenih spojeva (iz upotrebe se isključuje deo pravila vertikalno-obrtajnog kontrapunkta). U radu je određeno i drugačije razumevanje razmatrane kombinacije, ostvareno početnom analizom sekundarnog izvedenog spoja (n'), odnosno pomoću kontrapunktskog stava koji ima obrtaj bez vertikalnog premeštanja.

U dvoglasnom imitacionom stavu, konsekutivni način ponavljanja sa izmenama visinskog položaja deonica uz inverziju, ne donosi bitnije razlike u odnosu na slobodnu polifoniju. Na osnovu primera, određeno je komponovanje takvog nepotpunog kombinovanog kontrapunkta, realizovano metodom koja je ranije korišćena kod vertikalnog obrtaja, uz dodatno uvođenje pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Simultana forma ovakve dvodelne kombinacije, ispitana je na primeru troglasne kanonske imitacije prve vrste. Analiza primera pokazala je da u specifičnim uslovima visinsko premeštanje može biti izbegnuto

pomoću vertikalnog obrtaja, jer njegov centar reguliše položaj datog glasa u zvučnom prostoru. Drugim rečima, u sekundarnom izvedenom spoju postoji vertikalno-pokretni kontrapunkt, dok se realno, uvođenjem inverzije, njegovo dejstvo ne prepoznaje. Kada je prva risposta u vertikalnom obrtaju, ne postoji potreba korišćenja metode osnovne konstrukcije (menja se redosled izlaganja dva različita oblika teme), dok kod njegove primene u drugoj risposti, osnovna konstrukcija ima prividni glas ($R^{\downarrow}...$). Mogućnost uvođenja izmene horizontalnog razmaka risposta u odnosu na prvobitno izlaganje imitacionog materijala ($P + R_1$), uslovljava adekvatno pozicioniranje prividnog glasa prema proposti. U odnosu na metodu komponovanja troglasne kanonske imitacije sa dvostruko-pokretnim kontrapunktom, ovde je potrebno uvesti dva prividna glasa u osnovnu konstrukciju ($P^{\downarrow}...$ i $R...$).

Primeri kombinacije pokretnog kontrapunkta sa horizontalno ili dvostruko-obrtajnim kontrapunktom, pre se mogu pronaći u pojedinim udžbenicima kontrapunkta (obično navedeni s ciljem demonstracije složenosti komponovanja), nego u muzičkim delilima iz renesansnog perioda. Horizontalno-obrtajno udvajanje (račji kanon) moguće je realizovati na intervalu koji nije prima, što će implicirati vertikalno premeštanje glasova, odnosno nastanak kombinovanog složenog kontrapunkta. Tokom izrade prvog dela ovakvog kanona, trebalo bi uvesti i pravila datog vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Kod dvostrukog odraza (retrogradno-inverzni kanon) koji nije na primi, biće aktuelan isti pristup kod tumačenja i komponovanja. Analiza primera koji ima inverziju imitacionih deonica, uz nepotpuno vertikalno-pokretno udvajanje, pokazala je da su kod njegovog konstituisanja objedinjena pravila relevantna za vertikalno-pokretni i vertikalno-obrtajni kontrapunkt sa složenim pokazateljem vertikalnog premeštanja.

Izrada imitacije u inverziji na *c.f.*, bazira se na metodi osnovne konstrukcije (dvostruki kanon sa dve prividne proposte). Kod potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja različitog muzičkog materijala sa vertikalnim obrtajem jedne risposte, problem njenog komponovanja je rešen postavkom osnovne konstrukcije u kojoj je dopisan odraz jednoj od proposta, uz uvođenje pravila datog vertikalnog pokazatelja. Uočeno je da postoji mogućnost pozicioniranja prividnog glasa ($P_1^{\downarrow}...$) u odnosu na prvu rispostu (R_1^{\downarrow}) na obrnuti interval od onog koji postoji između druge proposte i druge risposte ($P_2 + R_2$), čime se eliminiše potreba korišćenja pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta. Ukazano je i na složenost izrade horizontalno-pokretnog udvajanja u kombinaciji sa vertikalnim odrazom, što je pokazano na osnovu primera, u kojem je proposta dvoglasni „odraz“ komponovan po delovima prema pozicioniranom muzičkom materijalu u risposti.

Simultano izlaganje dva „odraza“ – vertikalnog i horizontalnog, vanredno je retka pojava u muzičkoj praksi. Analizom takvog primera uočena je pojava dvostruko-pokretnog kontrapunkta (vertikalni interval između originalnog i retrogradnog izlaganja melodije nije prima, pri čemu postoji nejednakost vremenskog nastupa glasova). U disertaciji je ovakva kontrapunktska situacija tretirana kao dvostruko-obrtajni kontrapunkt druge vrste. Određena je metoda komponovanja, koja podrazumeva početnu postavku originalne i retrogradne varijante jedne melodije (retrogradni kanon sa parnim brojem delova) uz primenu pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta, nakon čega se formira vertikalni odraz koji obrazuje pravilan četvoroglas sa ostalim deonicama.

Sprega pokretnog i menzuralno-varijabilnog kontrapunkta može se praktično realizovati pomoću osnovne konstrukcije sa prividnim glasom koji ima menzuralne izmene. Tako, npr. kada imitaciono izlaganje nije na primi, doći će i do vertikalnog premeštanja (troglasna kanonska imitacija prve vrste); mogu biti ispoljeni horizontalni i dvostruki pokreti deonica (troglasna kanonska imitacija druge vrste). Analizom primera sa „izlomljenom“ reperkusijom glasova ($Jv = -7$) i neproporcionalnim menzuralnim izmenama druge risposte, oformljena je osnovna konstrukcija kao kod menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, samo uz drugačije visinske pozicije deonica. Spoj dvostruko-pokretnog i neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, ima metodu komponovanja koja je korišćena kod kanonske imitacije druge vrste, sada uz uvođenje prividnog glasa sa ritmičkim modifikacijama ($R^p...$) Imitacija sa neproporcionalno-menzuralnim variranjem i vertikalno-pokretnim udvajanjem (dvostruko-pokretno udvajanje različitog muzičkog materijala), realizuje se postavkom nepotpunog udvajanja kontrastnih melodija ($Jv = -2$) i naknadnim uodnošavanjem tonova risposte (R^p). Određena je i druga metoda komponovanja, koja se manifestuje početnom postavkom jednog glasa sa vertikalno-pokretnim udvajanjem, nakon čega se po delovima izrađuje menzuralno-varijabilna imitacija, čime se isključuje potreba korišćenja pravila vertikalno-pokretnog kontrapunkta.

Posebno je istaknuta sprega pokretnog i menzuralno-varijabilnog kontrapunkta kod tzv. „menzuralnog“ dvostrukog kanona, ukoliko imitacioni interval nije prima. Zaključeno je da različiti odnosi glasova, već razmotreni u sklopu potpunog horizontalno-pokretnog udvajanja različitih melodija, sada dodatno sadrže izmene dužine tonova. Uočene karakteristike potkanona i nastalih modifikacija (neproporcionalne izmene), do kojih se došlo analizom primera, doprinele su izvođenju specifičnog načina komponovanja. Naime, konstituisanje osnovne konstrukcije podrazumeva početnu postavku kanonskog sloja sa

neproporcionalnim izmenama, pozicioniranje prividnih glasova na osnovu tako dobijenog muzičkog materijala, komponovanje druge proposte.

Objedinjavanje tri vrste složenog kontrapunkta uglavnom se može pronaći u teorijskim radovima, po pravilu bez razmatranja načina izrade. U tom kontekstu sagledan je primer koji ima spregu dvostruko-pokretnog, horizontalno-obrtajnog i neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta. Dva retrogradna ponavljanja proizvode dva izvedena spoja. U radu je određen mogući redosled komponovanja, koje se realizuje uporedo sa dve strane kontrapunktskog stava. Analitičko razmatranje primera dvostruko-pokretnog, vertikalno-obrtajnog i neproporcionalno-menzuralno-varijabilnog kontrapunkta, dovelo je do detektovanja složenog spleta uzajamnih odnosa kontrapunktskih glasova, u sklopu osnovne konstrukcije sa tri prividna glasa. Sagledan je i primer kontrapunktskog stava sa trodelnom kombinacijom vrsta složenog kontrapunkta u konsektivnoj formi izlaganja. Proizvođenje takvog nepotpunog kombinovanog kontrapunkta, sa većim brojem transformacija muzičkog materijala, dovodi do povećavanja broja glasova osnovne konstrukcije. Zaključeno je da se trodelne kombinacije ostvaruju konsektivno, uglavnom nakon prethodnog izlaganja dvodelne kombinacije, dok su teško izvodljive u simultanoj formi složenog kontrapunkta, usled velikog broja ograničenja kod komponovanja.

Analiza primera beskrajnog kanona druge vrste, u kojem neproporcionalne menzuralne izmene imaju risposta i ponovljena proposta (**R** i „**P**“), pokazala je da pored horizontalno-pokretnog kontrapunkta (beskrajni kanon druge vrste) dolazi i do horizontalnih pomeranja koja su svojstvena neproporcionalno-menzuralno-varijabilnom kontrapunktu. Komponovanje je slično onom kod „ordinarnog“ vida beskrajnog kanona druge vrste; sada se samo prividni glas postavlja pomoću uodnošavanja tonova. Kod beskrajnog kanona prve vrste, izloženog na fonu *c.f.* ponovljenog u retrogradaciji uz neproporcionalno menzuralno variranje, uočeno je čak pet izvedenih kontrapunktskih spojeva. Osnovna konstrukcija je osmoglasna dvostruka prividna imitacija (*c.f.* je imitaciono tretiran). Razmotren je primer kanonske sekvence sa promenljivim smerom i intervalom transponovanja obe deonice, uz raznovrsne menzuralne modifikacije muzičkog materijala. U izvedenim spojevima ispoljen je i vertikalno-pokretni kontrapunkt. Komponovanje ovakvog kontrapunktskog stava realizuje se uodnošavanjem tonova – prethodnom pripremom muzičkog materijala, odnosno određenjem budućeg odnosa imitacionih glasova i potonjom „montažom“ već ostvarenih kontrapunktskih kombinacija.

Celokupno istraživanje kombinovanog kontrapunkta bazirano je na analizi primera. Prethodna teorijska postavka vrsta složenog kontrapunkta omogućila je tumačenje i njihovih različitih kombinacija. Kompozitorska praksa renesanse koristila je mali broj mogućnosti kombinovanja. To je, svakako, bilo uslovljeno znatnim ograničenjima tokom komponovanja (ono može biti na granici praktične izvodljivosti), ali i nedostatkom potpunog teorijskog sistema složenog kontrapunkta.

U ovoj disertaciji rezultati analize su predstavljani odgovarajućim simbolima i formulama; korišćeni su shematski prikazi. Oni su tokom rada postali standardni deo sistema analize, uz prilagođavanje novim uslovima. Evidentna su tri međusobno prožimajuća polja istraživanja. Jedno je bazirano na dijahronom sagledavanju razvoja praktične primene i teorijskih određenja datog elementa sistema složenog kontrapunkta, drugo prati nadogradnju postojećeg i postavljanje novog teorijsko-analitičkog pristupa problematici koja je u fokusu istraživanja, dok je treće polje usmereno ka praktičnom, kompozitorskom aspektu i definiše načine konkretne realizacije razmatrane kontrapunktske situacije.

Korišćenje postavljene metodologije rada u kontekstu kontrapunktskog stava sa većim brojem glasova i istraživanje u drugačijim stilskim uslovima, može da otvori perspektivu daljeg razvoja naučnih rezultata disertacije. U ovom kontekstu, moguće je očekivati otkrivanje novih vrsta složenog kontrapunkta (posebno kod muzike XX veka, koja raspolaže širokim spektrom raznovrsnih mogućnosti modifikacija muzičkih parametara). Dobijeni rezultati ovog istraživanja mogu biti upotrebljeni i kao sredstvo obogaćenja kompozicione tehnike. Stvaranje novih kontrapunktskih kombinacija, onih koje do sada nisu realizovane u muzici, mogu imati posebnu upotrebnu vrednost. U disertaciji je stvoren metodološki okvir za analitičku primenu postulata teorije složenog kontrapunkta; uvedene formule mogu biti korišćene kako za preciziranje dobijenih rezultata u procesu analize, tako i za postavku određenih kompozicionih zahteva u nastavnoj praksi.

Identifikovani vidovi složenog kontrapunkta u disertaciji su dobili teorijsko-analitičko utemeljenje, uz mogućnost praktične realizacije. Postavkom celovitog teorijskog sistema, ovaj rad daje doprinos obuhvatnom, naučno zasnovanom pristupu tumačenja do sada malo izučenih aspekata kompozicione tehnike, omogućavajući bolje razumevanje muzičkog nasleđa epohe strogog kontrapunktskog stila.

Literatura

1. Abraham, Gerald, Podvizhnoy Kontrapunkt, *The Musical Times*, Vol. 107, No. 1475, 1966, 38.
2. Affligemensis, Johannes, Musica, In Martin Gerbert (Ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, II, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784, 230–265.
3. Albrechtsberger, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, 1790
4. Altmann, Günter, *Musikalische Formenlehre*, Schott, Mainz, 2001
5. Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge – Massachusetts, 1949
6. Арзаманов, Федор, Современная музыка и Танеев, *Советская музыка*, № 10, 1989, 75–78.
7. Асафьев, Борис, *Музыкальная форма как процесс*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1963.
8. Асафьев, Борис, *Русская музыка – XIX и начало XX века*, Музыка, Ленинград, 1979.
9. Баранова, Татьяна, Из истории органной мессы, *Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки*, Вып. 40, Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, Москва, 1978, 142–163.
10. Beldomandi, Prosdocimo de', Tractatus practice de musica mensurabili, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, III, Durand, Paris, 1864–1876, 200–228.
11. Beldomandi, Prosdocimo de', *Contrapunctus*, University of Nabraska Press, Lincoln and London, 1984.
12. Belić, Senka, Kantus firmus u duhovnim kanonima Žoskena de Prea, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik Katedre za teorijske predmete: Muzička teorija i analiza 2*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2005, 42–61.
13. Belić, Senka, Kompoziciona tehnika renesansnih stretto kanona prema Robertu Goldinu, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 4*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2007, 104–114.

14. Bellermann, Heinrich, *Der Contrapunct*, Julius Springer, Berlin, 1862
15. Bellermann, Heinrich, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Georg Reimer, Berlin, 1858
16. Benjamin, Thomas, *The Craft of Modal Counterpoint: A Practical Approach*, Routledge, New York, 2005
17. Berardi, Angelo, *Documenti armonici*, Giacomo Monti, Bologna, 1687
18. Berger, Anna Maria Busse, The evolution of rhythmic notation, In Thomas Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 628–656.
19. Бернандт, Григорий, *С. И. Танеев*, Музыка, Москва, 1983.
20. Blattau, Joseph-Müller, *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*, Bärenreiter, Kassel, 1931
21. Bloxam, Jennifer M., Cantus firmus, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5, Macmillan Publishers, London, 2001–2002, 67–74.
22. Богатырев, Семен, *Двойной канон*, Музгиз, Москва, 1948.
23. Богатырев, Семен, *Обратимый контрапункт*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1960.
24. Bononcini, Giovanni Maria, *Musico Pratico*, Giuseppe Sala, Venetia, 1678
25. Božanić, Zoran, Horizontalno-pokretni kontrapunkt u teorijskoj koncepciji S. I. Tanjejeva, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za teorijske predmete: Muzička teorija i analiza 2*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2005, 23–41.
26. Božanić, Zoran, Osobnosti obrtajnog kontrapunkta, u Danijela Ilić i dr. (ured.), *Simpozijum kompozitora, muzikologa, etnomuzikologa i teoretičara*, Heroes, Sokobanja, 2007, 5–28.
27. Božanić, Zoran, Vertikalno-pokretni kontrapunkt u svetlu teorije S. I. Tanjejeva, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 5*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2008, 30–47.
28. Божанић, Зоран, О музичкој делатности Тањејева и његовом истраживању контрапункта, у Драган Бошковић и др. (уред.), *Наслеђе, 11*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2008, 133–147.
29. Božanić, Zoran, Aspekti kanonske imitacije u teoriji pokretnog kontrapunkta, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Časopis Katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza, 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009, 119–126.

30. Божанић, Зоран, Појам тема у музичкој теорији ренесансе и утицај реторичке традиције, у Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2010, 241–249.
31. Воžanić, Zoran, Imitation on Cantus Firmus in Renaissance Vocal Polyphony, In Miloš Zatkalik et al. (Ed.), *Music Theory and Analysis, The 9th International Conference 13–15 may 2011*, Faculty of Music, Belgrade (u štampi).
32. Божанић, Зоран, Третман имитације у ренесансној музичкој теорији и пракси, у Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог; Традиција као инспирација*, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2012, 431–438.
33. Божанић, Зоран, Двострука fuga: настанак и рана теоријска одређења (XVI–XVII век), у Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2013, 430–436.
34. Божанић, Зоран, О проблему термилошког одређења основних врста имитације, у Соња Маринковић и др. (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 762–771.
35. Bridge, Frederick, *Double counterpoint and canon*, Novello, London, [1881]
36. Bukofzer, Manfred, Popular Polyphony in the Middle Ages, *The Musical Quarterly*, Vol. 26, No. 1, 1940, 31–49.
37. Bukofzer, Manfred, Speculative Thinking in Mediaeval Music, *Speculum*, Vol. 17, No. 2, 1942, 165–180.
38. Bussler, Ludwig, *Der strenge satz in der musikalischen Kompositionslehre*, Carl Habel, Berlin, 1877
39. Бусслер, Людвиг, *Строгий стиль: учебник простаго и сложнаго контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах*, П. Юргенсон, Москва, 1885.

40. Casimiri, Raffaele, Il volume sesto delle opera complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Volume VI*, Fratelli Scalera, Roma, 1939, IX–XII
41. Cherubini, Luigi, *Cours de contrepoint et de fuge*, Kistner – Schlesinger, Leipzig – Paris, 1835
42. Chomiński, Jozef, *Historia harmonii i kontrapunktu, Tom I*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa, 1958.
43. Collins, Denis, William Bathe's Tabular Method and Late Renaissance Theories of Canon Composition, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Časopis Katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza, 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009, 87–95.
44. Coxeter, Harold Scott MacDonald, *Introduction To Geometry*, John Wiley & Sons, New York, 1969
45. Цуккерман, Виктор, *Анализ музыкальных произведений; Сложные формы*, Музыка, Москва, 1984.
46. Červenka, Bruno, *Kontrapunkt u klasičnoj vokalnoj polifoniji* (prev. Konstantin Babić), Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.
47. D'Arezzo, Guido, Micrologus, In Martin Gerbert (Ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, II*, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784, 2–24.
48. DeFord, Ruth I., On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory, *Journal of the American Musicological Society, Vol. 58, No. 1*, 2005, 1–67.
49. Dehn, Siegfried Wilhelm, *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, Ferdinand Schneider, Berlin, 1859
50. Despić, Dejan, *Višeglasje*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1982.
51. Despić, Dejan, *Dvoglas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1990.
52. Дмитриев, Анатолий, *Полифония как фактор формообразования*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1962.
53. Drabkin, William, Invertible counterpoint, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 12*, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 512–513.
54. Дубравская, Татьяна, *Музыка эпохи Возрождения; История полифонии, Выпуск 2б*, Музыка, Москва, 1996.

55. Дубравская, Татьяна, *Полифония: Учебник для высшей школы*, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки, Академический Проект, Альма Матер, Москва, 2008.
56. Dulong, Gilles, *Canons, palindromes musicaux et textes poétiques dans les chansons de l'Ars nova*, In Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn (Ed.), *Canons and Canonic Techniques 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History, Vol. 1*, Peeters, Leuven and Dudley, 2007, 61–82.
57. Dupré, Marcel, *Cours de contrepoint*, Alphonse Leduc, Paris, 1938
58. Eisenberg, Michael, *The Mirror of the Text: Reflections on Ma fin est mon commencement*, In Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn (Ed.), *Canons and Canonic Techniques 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History, Vol. 1*, Peeters, Leuven and Dudley, 2007, 83–110.
59. Евдокимова, Юлия и Наталья Симакова, *Музыка эпохи Возрождения; cantus prius factus и работа с ним*, Музыка, Москва, 1982.
60. Евдокимова, Юлия, *Многоголосие средневековья X–XIV века; История полифонии, выпуск 1*, Музыка, Москва, 1983.
61. Евдокимова, Юлия, *Музыка эпохи Возрождения; История полифонии, Выпуск 2а*, Музыка, Москва, 1989.
62. Евдокимова, Юлия, *Учебник полифонии*, Музыка, Москва, 2000.
63. Feininger, Laurence, *Die Frühgeschichte des Kanons des Josquin des Prez (um 1500)*, Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten, 1937
64. Fishwick, Duncan, *An Early Christian Cryptogram?*, *Report*, 26, ССНА (Canadian Catholic Historical Association), Toronto, 1959, 29–41.
65. Фраенов, Виктор, *Сложный контрапункт*, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 5, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 93–99.
66. Фраенов, Виктор, *Подвижной контрапункт*, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 4, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 311–318.
67. Фраенов, Виктор, *Обратимый контрапункт*, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 3, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 1072–1073.
68. Фраенов, Виктор, *Ракоходное движение*, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 4, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 528–531.
69. Фраенов, Виктор, *Учебник полифонии*, Музыка, Москва, 2000.

70. Franco, Ars cantus mensurabilis, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, I*, Durand, Paris, 1864–1876, 117–136.
71. Fux, Johann Josef, From Gradus ad Parnasum, In Alfred Mann, *The Study of Fugue*, Norton, New York, 1965, 78–138.
72. Gauldin, Robert, *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*, Waveland Press, Long Grove, 1995
73. Gauldin, Robert, *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*, Waveland Press, Long Grove, 1995
74. Gauldin, Robert, The Composition of Late Renaissance Stretto Canons, *Theory and Practice, Vol. 21*, 1997, 29–54.
75. Gavazzi, Milovan, Sator-formula u južnih Slavena, u Josip Matasović (ured.), *Narodna Starina 2, sv. 4*, Zagreb, 1923, 39–46.
76. Glareanus, Henricus, *Dodecachordon*, Broude Bros., New York, 1967
77. Гончаренко, Светлана, *Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века)*, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, 1993.
78. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1968.
79. Григорьев, Степан и Теодор Мюллер, *Учебник полифонии*, Музыка, Москва, 1969.
80. Hartmann, Thomas de, Sergeii Ivanovitch Taneieff, *Tempo, No. 39*, Cambridge University Press, Cambridge, 1956, 8–15.
81. Hofman-Jablan, Jadranka, *Simetrija muzičkog dela*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1995.
82. Холопов, Юрий и др., *Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов*, Издательский дом Композитор, Москва, 2006.
83. Холопов, Юрий, *Канон; Генезис и ранние этапы развития*, <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html>, ac. 10. 07. 2010. at. 11.20 PM.
84. Houghton, Edward, Rhythm and Meter in 15th-Century Polyphony, *Journal of Music Theory, Vol. 18, No. 1*, 1974, 190–212.
85. Хромов, Валентин, Бегущий назад, *Наука и жизнь, № 7*, 1966, 74–77.

86. Huck, Oliver, The early canon as imitatio naturae, In Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn (Ed.), *Canons and Canonic Techniques 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History, Vol. 1*, Peeters, Leuven and Dudley, 2007, 7–18.
87. Иогансен, Юлий, *Строгий контрапункт, Теоретически и практически*, П. Юргенсон, Москва, Лейпцигъ, 1900.
88. Jadassohn, Salomon, *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei und vierfachen Kontrapunkts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1890
89. Jeppesen, Knud, *Counterpoint the poliphonic vocal style of the sixteenth century*, Dover Publications, New York, 1992
90. Karatigin, Vyacheslav, To the memory of S.I. Taneev, *The Musical Quarterly, Vol. 13, No. 4*, 1927, 540–554.
91. Келдыш, Юрий, *История русской музыки*, 3, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1954.
92. Kempf, Davorin, What Is Symmetry in Music?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 27, No. 2*, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1996, 155–165.
93. Kempf, Davorin, Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien: Interdisziplinäre Aspekte, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien, Universität Berlin, Berlin, 2006, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000004812/davorin_kempf_diss.pdf?hosts=, ac. 23. 03. 2013. at 11.10 PM
94. Kennan, Kent, *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century practices*, Prentice-Hall, New Jersey, 1999
95. Kitson, Charles, *Invertible counterpoint and canon*, Oxford University Press, London, 1927
96. Коклико, Адриан Пети, *Compendium musices (1552); Публикация, перевод, исследование и комментарии Н. И. Тарасевича*, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, 2007.
97. Конюс, Георгий, *Курс контрапункта строгого письма в ладах*, Музсектор Госиздата, Москва, 1930.
98. Корабельникова, Людмила, Новые материалы о С. Танееве, *Советская музыка*, № 9, 1959, 70–73.

99. Корабельникова, Людмила, *С. И. Танеев в московской консерватории; Из истории русского музыкального образования*, Музыка, Москва, 1974.
100. Корабельникова, Людмила, Танеев Сергей Иванович, в Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, 5, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 412–423.
101. Корабельникова, Людмила, *Творчество С. И. Танеева; Историко-стилистическое исследование*, Музыка, Москва, 1986.
102. Корчинский, Евгений, *К вопросу о теории канонической имитации*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1960.
103. Кузьмук, Елена, *Зеркало как универсальный логический принцип полифонического мышления*, <http://glierinstitute.org/ukr/digests/029/3.pdf>, ac. 03. 07. 2011. at 11.45 PM
104. Lalević, Miodrag S., *Sinonimi i srodne reči srpskohrvatskog jezika*, Nolit, Beograd, 2004.
105. Lobe, Johann Christian, *Lehrbuch der musikalischen Komposition; Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1860
106. Lopandić, Dragomir, *Geometrija*, Naučna knjiga, Beograd, 1988.
107. Luko, Alexis Fleur, *Unification and Varietas in the Sine nomine Mass from Dufay to Tinctoris*, A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Ph.D. in Musicology, Schulich School of Music McGill University, Montreal, 2007, http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1417712842949~427, ac. 22. 05. 2013. at 10.11 PM
108. Magro, Agostino, *Varietas et uniformité dans la messe L'Homme armé de Guillaume Dufay, Musurgia: Analyse et pratique musicales, Vol. 7, No. 1, Musiques anciennes*, Editions ESKA, Paris, 2000, 7–28.
109. Mann, Alfred, *The Study of Fugue*, Norton, New York, 1965
110. Манолов, Здравко и Димитър Христов, *Полифония; Учебник за българската държавна консерватория*, Наука и изкуство, 1965.
111. Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Traité De La Fugue Et Du Contrepoint, Premiere Partie*, Haude Et Spener, Berlin, 1756
112. Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Traité De La Fugue Et Du Contrepoint, Seconde partie*, Haude Et Spener, Berlin, 1756

113. Marpurg, Friedrich Wilhelm, From *Abhandlung von der Fuge*, In Alfred Mann, *The Study of Fugue*, Norton, New York, 1965, 142–212.
114. Martini, Giovanni Battista, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto, Parte prima*, Lelio Dalla Volpe, Bologna, 1774
115. Marx, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, Zweiter Theil, Die freie Komposition*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1864
116. Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg, 1739
117. Mazzola Guerino, *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*, Birkhäuser, Basel, 2002
118. McBryde, John M., The Sator-Acrostic, *Modern Language Notes*, Vol. 22, No. 8, 1907, 245–249.
119. Михайлов, Михаил, О классицистских тенденциях в музыке XIX–начала XX века, *Этюды о стиле в музыке*, Музыка, Ленинград, 1990, 190–227.
120. Morley, Thomas, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Da Capo Press, Amsterdam, New York, 1969
121. Muris, Johannes de, *Libellus cantus mensurabilis*, In Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, III*, Durand, Paris, 1864–1876, 46–58.
122. Мюллер, Теодор, *Полифония*, Музыка, Москва, 1989.
123. Newbould, Brian, *Palindrome*, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 2–3.
124. Neues, Virginia, Writing, reading and memorizing: the transmission and resolution of retrograde canons from the 14th and early 15th centuries, *Early Music*, Vol. 18, No. 2, 1990, 218–234.
125. Norden, Hugo, *Form the Silent Language*, Branden Press, Boston, 1968
126. Norden, Hugo, *The technique of Canon*, Branden Press, Boston, 1982
127. Odingtoni, Fratrīs Walteri, *De Speculatione musica*, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, I*, Durand, Paris, 1864–1876, 182–250.
128. Padua, Marchetus de, *Lucidarium*, In Martin Gerbert (Ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, III*, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784, 64–70.

129. Павлюченко, Сергей, *Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1953.
130. Павлюченко, Сергей, *Практическое руководство по контрапункту строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1963.
131. Пелецис, Георгий, Строение квадруплей Перотина, *Вопросы музыкальной формы, выпуск 4*, Музыка, Москва, 1985, 151–188.
132. Peričić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1987.
133. Peričić, Vlastimir, *Vokalni kontrapunkt*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1991.
134. Petrus frater dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili, In Johannes Wolf, Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1913–1914, 505–534.
135. Piston, Walter, *Counterpoint*, Victor Gollancz, London, 1970
136. Попова, Екатерина, Искусство Я. П. Свелинка: музыкальная теория и практика на границе эпох, *Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция, Материалы научно-практической конференции*, Прест, Москва, 1999, 99–110.
137. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998.
138. Popović, Tanja, *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd, 2007.
139. Поспелова, Римма, *Западная нотация XI–XIV веков; Основные реформы (на материале трактатов)*, Композитор, Москва, 2003.
140. Протопопов, Владимир, Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля, *Советская музыка*, № 3, 1977.
141. Prout, Ebenezer, *Double counterpoint and canon*, Augener, London, [1891]
142. Пустыльник, Иосиф, *Практическое руководство к написанию канона*, Музыка, Ленинград, 1975.
143. Пясковський, Ігор, *Поліфонія; Навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів*, ДМЦНЗКіМУ, Київ, 2003.
144. Radenković, Milutin, *Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*, Umetnička akademija, Beograd, 1972.
145. Reicha, Antoine, *Traité de haute composition musicale; Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Anton Diabelli, Vienna, [1832]

146. Reimer, Erich, *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre, Teil I, Quellenuntersuchungen und Edition*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band X, Franz Steiner, Wiesbaden, 1972
147. Repanić, Predrag, *Kanon u duhovnoj vokalnoj polifoniji* (habilitacioni rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, S. a., rukopis kod autora)
148. Repanić, Predrag, *Osnovni principi rada sa kantus firmusom u renesansnoj vokalnoj polifoniji*, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik Katedre za teorijske predmete: Muzička teorija i analiza 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2004, 52–71.
149. Repanić, Predrag, *Imitacija pomerajućih kontrapunkta*, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 4*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2007, 88–103.
150. Repanić, Predrag, *Phoenix-Canon Non nobis, Domine, or Towards the new cycle of the sound of the endless canon*, *New Sound*, 33, 2009, 57–79.
151. Решетняк, Лидия, *8 очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства*, http://www.ashtray.ru/main/texts/palindrom/palindrom_index.htm, ac. 05. 07. 2004. at 10.30 PM
152. Richter, Ernst Friedrich, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1872
153. Riemann, Hugo, *Lehrbuch des Kontrapunktes*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1908
154. Rohloff, Ernst, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht, Media latinitas musica, II*, Gebrüder Reinecke, Leipzig, 1943
155. Ройтерштейн, Михаэль, *Полифония*, Академия, Москва, 2002.
156. Ровенко, Олександр, *Стреттна імітація*, Музична Україна, Київ, 1976.
157. Ровенко, Александр, *Практические основы стреттно-имитационной полифонии*, Музыка, Москва, 1986.
158. Сабанеев, Леонид, *С. И. Танеев*, Таир, Париж, 1930.
159. Sabo, Anica, *Aspect of Symmetry in Musival Flow – A Proposal for Classification*, u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Časopis Katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza, 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009, 142–152.
160. Sanders, Ernest and Peter Lefferts, *Voice-exchange*, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 26, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 871–872.

161. Sanders, Ernest H., Rota, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 776.
162. Sanders, Ernest H., Sumer is icumen in, In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, Macmillian Publishers, London, 2001–2002, 707–708.
163. Савенко, Светлана, *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Москва, 1985.
164. Савоскина, Галина, Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева, *Страницы истории русской музыки*, Музыка, Ленинград, 1973, 51–87.
165. Schröder, Hermann, *Die Symmetrische Umkehrung in Der Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902
166. Schubert, Peter, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Oxford University Press, New York, 1999.
167. Schubert, Peter, Counterpoint pedagogy in the Renaissance, In Thomas Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 503–533.
168. Sikorski, Kazimierz, *Kontrapunkt, Część II, Kanon*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1954
169. Симакова, Наталья, *Вокальные жанры эпохи Возрождения*, Музыка, Москва, 1985.
170. Симакова, Наталья, *Контрапункт строгого стиля и fuga; История, теория, практика, часть I, Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина*, Композитор, Москва, 2002.
171. Симакова, Наталья, *Контрапункт строгого стиля и fuga; История, теория, практика, Книга вторая, Fuga: ее логика и поэтика*, Композитор, Москва, 2007.
172. Simpson, Christopher, *A compendium: or, introduction to practical music* (The Eighth Edition), printed by W. Pearson, for Arthur Bettesworth, and Charles Hitch; Samuel Birt; John Clarke; Thomas Astley; and John Oswald, London, 1732
173. Скребков, Сергей, *Учебник полифонии*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1951.
174. Скребков, Сергей, *Теория имитационной полифонии*, Музична Україна, Киев, 1983.
175. Smith, Charlotte, *A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*, University of Delaware Press, Newark, Associated University Presses, London and Toronto, 1989

176. Snyder, Kerala J., Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 3, 1980, 544–564.
177. Соколов Николай, *Имитации на Cantus firmus; Пособие при изучении контрапункта строгого стиля*, Издание государственной консерватории, Ленинград, 1928.
178. Solomon, Larry J., *Symmetry as a Compositional Determination*, <http://solomonsmusic.net/diss.htm>, ac. 23. 6. 2006. at 10.40 PM
179. Sparks, Edgar, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963
180. Swindale, Owen, *La composizione polifonica*, Ricordi, Milano, 1979
181. Šin, Otakar, *Nauka o kontrapunktu* (prev. Jovan Bandur), Prosveta, Beograd, 1949.
182. Tajčević, Marko, *Kontrapunkt*, Prosveta, Beograd, 1958.
183. Танеев, Сергей, *Подвижной контрапункт строгого письма*, М. П. Беляевъ, Лейпцигъ, 1909.
184. Танеев, Сергей, *Подвижной контрапункт строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959.
185. Taneiev, Sergei, *Convertible counterpoint in the strict style*, Humphries, Boston, 1962
186. Танеев, Сергей, *Учение о каноне*, Музсектор Госиздата, Москва, 1929.
187. Танеев, Сергей, Фрагмент из варианта вступления к книге Подвижной контрапункт строгого письма, *С. И. Танеев: Из научно-педагогического наследия*, Музыка, Москва, 1967, 42–48.
188. Танеев, Сергей, Вариант вступления к Подвижному контрапункту строгого письма, *Музыкальная академия*, № 2, 1995, 143–148.
189. Tejlor, H. J., *Prosti kontrapunkt* (prev. Kosta Manojlović), Osvit, Beograd, 1922.
190. Тимофеев, Николай, *Превращаемость простых канонов строгого письма: о некоторых способах определения возможности извлечения производных соединений из простых трёх- и четырёхголосных канонов обоих разрядов (с приложениями)*, Советский композитор, Москва, 1981.
191. Tinctoris, Johannes, Johannes Tinctoris, Liber de arte contrapuncti, In Edmond de Cousse-maker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, IV, Durand, Paris, 1864–1876, 76–153.
192. Tinctoris, Johannes, Proportionale musices, In Albert Seay (Ed.), *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, IIa, American Institute of Musicology, 1978, 9–60.

193. Todd, Larry R., Retrograde, inversion, retrograde-inversion and related techniques in the of Jacobus Obrecht Masses, *The Musical Quarterly*, Vol. 64, № 1, 1978, 50–78.
194. Trythall, Gilbert, *Sixteenth Century Counterpoint*, WCB Brown & Benchmark, Madison, 1994
195. Тюлин, Юрий, *Искусство контрапункта*, Музыка, Москва, 1964.
196. Верба, Оксана, Жанровое пространство вариантной техники письма: от средневековой полифонии к современной музыкальной композиции, *Южно-Российский музыкальный альманах, Выпуск 1*, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов, 2010, 13–17.
197. Vicentino, Nicola, *L'antica muzica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555
198. Vitry, Philippe de, Ars nova, In Edmond de Coussemaker (Ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, III*, Durand, Paris, 1864–1876, 13–22.
199. Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venetia, 1558
200. Ziehn, Bernhard, *Canonical Studie A New Technic in Composition; Canonische Studie eine neue Compositions-Technik*, W. A. Kaun Music Co., Milwaukee, Rishard Kaun Musik Verlag, Berlin [1912]
201. Živković, Mirjana, *Instrumentalni kontrapunkt*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1991.
202. Walker, Paul Mark, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, University of Rochester Press, Rochester, 2000
203. Walt, Johannes Jacobus Adriaan van der, *Die Kanongestaltung im Werk Palestrinas: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln*, Köln, 1955
204. Weinber, Jacob, Sergei Ivanovitch Taneiev, *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 1, 1958, 19–31.
205. Weyl, Hermann, *Symmetry*, Princeton University Press, Princeton, 1952
206. Wolff, Hellmuth Christian, Die Variationstechnik in den frühen Messen Palestrinas, *Acta Musicologica*, Vol. 27, 1955,
207. Южак, Кира, Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта, *Вопросы теории и эстетики музыки, Выпуск 4*, Музыка, Ленинград, 1965, 227–259.
208. Южак, Кира, Об эволюции художественного смысла, *Советская музыка, № 1*, 1986, 112–115.

209. Южак, Кира, *Практическое пособие к написанию и анализу фуги*, Издательство Политехнического университета, Санкт-Петербург, 2006.
210. Яворский, Болеслав, *Воспоминания, статьи и письма, том I*, Музыка, Москва, 1964.