

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА И ИЗВОЂАШТВО

MUSIC THEORY AND PERFORMANCE

Зоран Божанић

ванредни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија
zbozanic@gmail.com

МЕЛОДИЈСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА: МЕТОДСКИ ПРИСТУПИ НАСТАВИ И МОГУЋНОСТИ ЊЕНОГ УНАПРЕЂЕЊА

Сажетак

Рад се базира на уџбеницима инструменталног контрапункта. Сагледани су поједини аспекти средњошколске наставне праксе, повезане са израдом контрапунктске мелодије. Циљ је да се анализом начина обраде барокне мелодике, детектују проблеми и поставе методска упоришта за њено успешније савладавање. У том контексту, посебна пажња посвећена је ритмичким и мелодијским шемама, својеврсним припремним вежбама садржаним у актуелном уџбенику, као и модалитетима представљања акорада. Отворена су још питања унапређења наставног процеса, кроз актуелизовање латентног вишегласја. Истраживањем методских приступа код изучавања мелодије, биће омогућено боље усвајање почетних наставних јединица на предмету Инструментални контрапункт. Резултати спроведеног истраживања, примењени у пракси, допринеће успешнијем компоновању вежби и бољем разумевању музичког мишљења барокних полифоничара.

Кључне речи: инструментални контрапункт, уџбеник, мелодија, методика наставе

На предмету Инструментални контрапункт обрада мелодијских карактеристика барокне музике прва је наставна тема која обухвата практичан рад. Зато, постављање добре основе код компоновања вежби, одразиће се и на успешност савладавања потоњих сложенијих задатака у двогласу и вишегласју. У овом тексту, анализом уџбеника, биће обухваћена шароликост приступа код изучавања мелодије. На основу тога, одредиће се могућности унапређења наставе.

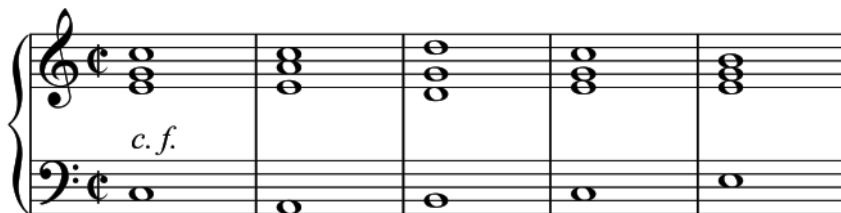
Две различите наставне методе, карактеристичне су за уџбенике објављене током XIX и прве половине XX века. Прва метода користи средства контрапункта, док се друга базира на хармонији. Наиме, у великом броју

радова, компоновање се започиње двогласним ставом. (Dehn, 1859; Beller-mann, 1862; Lewis, 1893; Kitson, 1907; Schoenberg, 1963; код нас Tajčević, 1958) Унутар њега се разматрају мелодијске карактеристике гласова и закономерности њиховог вођења. Другим речима, контрапункт је основа из које „израста” мелодија – она је његов секундарни продукт.

Притом, посебно се истиче замагљеност питања стила – не постоји јасна граница између строгог и слободног контрапункта. Такав је нпр. Керубинијев (Luigi Cherubini) рад (Cherubini, 1835) или Персов (Charles William Pearce) уџбеник. (Pearce, 1914) У последњем случају, чак се у контрапунктским врстама дају вежбе за инструменталне и вокално-инструменталне саставе. (Pearce, 1914: 80, 84, 85, 100–101 итд.)

С друге стране, бавећи се „хармонском и ритмичком природом кантуса фирмуса” Риман (Hugo Riemann) у склопу двогласног става пише о основној улози хармоније; она чак упућује и на организацију ритмичког кретања. (Riemann, 1908: 1–6) Управо овакав третман хармоније – као основе полифоније – карактеристичан је за многе старије уџбенике. Овде, заправо, нема мелодије у њеном класичном значењу – она је у тесној спрези са хармонијом, што је, свакако, под утицајем праксе генералбаса. (Gauldin, 1995: 39) Ову карактеристику уочава Симакова у контексту ренесансног контрапункта и третира је као „препарирани школски стил”,¹ саопштавајући следеће: „Пажња истраживача се премешта са коралне монодије на акорд, са мелодијског гласа на генералбас, са модалног, линеарног мишљења на тонално, функционално-хармонско мишљење, са староцрквених лествица на дур и мол.” (Симакова, 2002: 43)

Наведени приступ настави заступљен је нпр. у Рихтеровом (Ernst Friedrich Richter) раду. (Richter, 1884) Руководећи се идејом „развоја контрапункта на хармонској бази” аутор изучава „раван контрапункт” – методом „нота према ноти” (Richter, 1884: 17–23) и „фигурирани контрапункт” – помоћу контрапунктских врста. (Richter, 1884: 23–42) То се, на почетку, врши у оквиру четворогласног хорског става. У примерима 1а и 1б изложене су две овакве ситуације. (Richter, 1884: 19, 32)



Пример 1а. Прва контрапунктска врста (т. 1–5)

¹ Червенка (Bruno Cervenca) ово именује као „хибридан контрапункт (...) измишљен за употребу у школи”. (Červenka, 1981: 2)



Пример 1б. Трећа контрапунктска врста (т. 1–5)

Након вежбања у склопу четворогласне фактуре, прелази се на троглас и двоглас. Наведено смањивање броја гласова (уместо уобичајеног повећавања), говори о значају који овде има хармонски фундамент.²

Насупрот овоме, савремени методски приступи настави контрапункта подразумевају уважавање стилског контекста (често је садржан у наслову уџбеника); на почетку разматрају се битни елементи у конструкцији мелодије, која затим постаје основа двогласног и вишегласног става.

Важност мелодијског начела наглашава Пистон (Walter Piston), одређујући уметност контрапункта као „уметност комбиновања мелодијских линија”. (Piston, 1970: 9) Дефинишу се још различите врсте „мелодијске кривуље” (енг. *melodic curve*). Слично поступа Кенан (Kent Kennan), разматрајући „мелодијску контуру” (енг. *melodic contour*). Посебна пажња придаје се кулминацији мелодије и њеним разноврсним могућностима испољавања. То није само највиши тон, већ у овој функцији могу бити ритам, метар, хармонија, најнижи тон итд. (Kennan, 1999: 5–7) Истиче се латентни секундни покрет као „скелет” таласастог мелодијског тока. (Kennan, 1999: 8–9) Актуелизује се питање постојања сложених контура (енг. *compound contour*), односно скривене полифоније. (Kennan, 1999: 9–10)

С друге стране, Кшенек (Ernst Krenek) на почетку изучава интеракцију висине тонова с њиховом ритмичком организацијом, при чему се мелодије тумаче као „манифестовање тока енергије”.³ (Krenek, 1958: 6) На овом феномену засновано је и разматрање примене скокова и поступног кретања. Важну улогу има ритам: скокови – који доводе до изненадне измене енергије – захтевају дуже нотне вредности; насупрот томе, поступни покрет постепено мења енергију, те има ноте краћег трајања. (Krenek, 1958: 6)

Пример 2а показује тонски низ, који је у примерима 2б и 2в ритмизован на два различита начина. (Krenek, 1958: 6) Други начин (пример 2в) окарактерисан је као стилски оправдан. Уодношава се енергија тонских висина с њиховим трајањем, односно врши се „мерење” времена утрошеног на скок

² Исти приступ налазимо у познатом Јадасоновом (Salomon Jadassohn) уџбенику. (Jadassohn: 1890)

³ Овде је присутан утицај Куртових (Ernst Kurth) идеја, посебно оних о мелодијској енергији у полифониј музички. (Kurth, 1948)

и попуњавање настале празнине. Такво време у примеру 2в идеално је уравнотежено, те се, зато, не користи ако се подразумева наставак кретања (прикладније је за крај).



Пример 2а. Тонска основа за ритмизацију

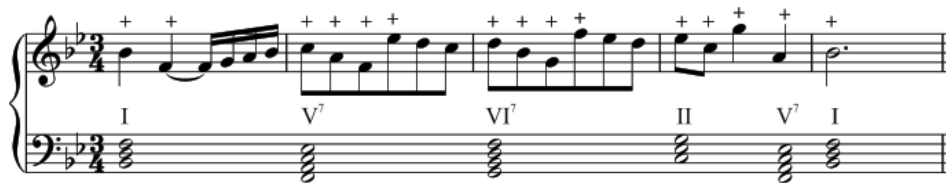


Пример 2б. Неусклађено време утрошено на мелодијски скок и попуњавање настале празнине



Пример 2в. Усклађено време утрошено на мелодијски скок и попуњавање настале празнине

Изводи се још хармонска основа, од интервала садржаних у самој мелодији. Тако се ствара свест о потреби својеврсног представљања акорада у једногласу, као што је показано у примеру 3. (Krenek, 1958: 8) Притом, знање основних принципа мотивског рада, неопходан је предуслов израде мелодије. (Krenek, 1958: 10–15)



Пример 3. Хармонска подлога изведена на основу мелодијских интервала

У савременим уџбеницима често се истиче споменута латентна хармонска подлога мелодике. Тако, Голдин (Robert Gauldin) прво разматра лествичну основу мелодије; у основним потезима обухвата још хармонски фонд епохе, третман ванакордских тонова, модулације, каденционе формуле и секвентне обрасце. (Gauldin, 1995: 7–18) Ово је исправан приступ учењу,

при чему се врши обнављање градива хармоније и његово постављање у контекст датог стила.

Техничке аспекте компоновања аутор своди на поступке рада с мотивом и латентну полифонију. Насупрот Кшенековом приступу, овде се истиче потреба мање примене тзв. „мелодијског баланса” у односу на ренесансну праксу, што се тумачи утицајем инструменталне музике; наводе се примери сачињени искључиво од скокова – односно акордског разлагања.⁴ (Gauldin, 1995: 27) Но, теоретичар сматра да се таласасто кретање мелодијске линије темељи на скривеном поступном кретању; зато се спроводи својеврсна редукционистичка метода анализе, показана у примеру 4, помоћу које се изводи секундни ход – „костур” мелодије.⁵ (Gauldin, 1995: 27)



Пример 4. Јохан Себастијан Бах (Johann Sebastian Bach), *Концерт за две виолине и оркестар у де молу (I)*

Голдин уводи и особену форму практичног рада, која омогућава једноставно добијање скривене полифоније. Реч је о претварању реалног вишегласја у мелодијско кретање – врши се својеврсна мелодизација вертикале. Таква вежба показана је у примеру 5а. (Gauldin, 1995: 33) Једна од могућности извођења мелодије из наведеног хармонског модела, дата је у примеру 5б.



Пример 5а. Реално вишегласје као основа за извођење латентне полифоније

⁴ Ово може бити у колизији са захтевима које постављају други теоретичари. Тако, у једном од уџбеника контрапункта за средњу музичку школу, излаже се следеће: „Мелодије, које се крећу само по акордским тоновима, непожељне су у ученичким радovima.” (Фраенов, 2000: 138). Наведена констатација је оправдана за предвиђени ниво образовања. Заправо, тако се пажња ученика фокусира на линеарност кретања, без истацања хармонске компоненте (она је латентна, насупрот вежбама из хармоније).

⁵ Оваква анализа је споменута и код разматрања Кенановог уџбеника.



Пример 5б. Реализација претходног примера

Другачије методске приступе налазимо у уџбеницима објављеним на руском говорном подручју. Тако, пише се о средствима организације мелодијске линије и закономерностима њене грађе изван оквира стила. (Григорьев и Мюллер, 1969) Тек након тога, одвојено се разматра мелодика ренесансног (Григорьев и Мюллер, 1969: 22–36) и барокног контрапункта – у последњем случају само кроз тему за фугу. (Григорьев и Мюллер, 1969: 208–218) Наведена тенденција тумачења барокне мелодије у садејству с тематизмом, посебно је карактеристична за радове руских музичких теоретичара. (нпр. Мюллер, 1989: 176–179)

Обухватније се сагледава феномен скривене полифоније, чијем разматрању Скребков посвећује читаво поглавље уџбеника. (Скребков, 1951: 136–140) Актуелизују се и неки од поступака којима се производи овај ефекат. Тако, наводе се тема и контрасубјект у виду реалног двогласа (пример 6а), као и касније мелодијско кретање (пример 6б), у којем су скривени ови елементи фуге.⁶ (Скребков, 1951: 137)

Пример 6а. Јохан Себастијан Бах, *Сонатина у Це дуру* (II, Фуџа, т. 1–8), тема и контрасубјект у виду реалног двогласаПример 6б. Јохан Себастијан Бах, *Сонатина у Це дуру* (II, Фуџа, т. 171–175), тема и контрасубјект у виду скривеног двогласа

⁶ Ово кореспондира са раније наведеним вежбањем које предлаже Голдин.

У нашој наставној пракси, елементи контрапунктске мелодије се обухватно сагледавају. (Živković, 1991) То обезбеђује добру поставку темеља за будући рад на двогласном и вишегласном ставу. Поједини поступци посебно могу бити од користи оним ученицима, који имају потешкоће код компоновања. У том контексту, изложена су четири методска корака у практичном раду, која ће, у даљем тексту, бити посебно издвојена.

Почетно изучавање интервалских карактеристика барокне мелодике, заснива се на својеврсним ритмичким схемама (пример 7а), на основу којих се формирају мелодије, уз очување наведених хармонских функција. (Živković, 1991: 16) Код потоње обраде ритмике, задате су тзв. мелодијске схеме, тј. само нотне главе (пример 7б); њих је потребно ритмизовати, уз очување логичности хармонског тока и примену мотивског рада. (Živković, 1991: 20) Следећи методски корак као основу узима схеме хармонског ритма (пример 7в); израда мелодија подразумева слободан избор њиховог карактера и тоналитета. (Živković, 1991: 20) Овакве схеме постају сложеније (пример 7г), али тек након касније обраде хармонског језика барокне музике. (Živković, 1991: 33)



Пример 7а. Ритмичка схема



Пример 7б. Мелодијска схема



Пример 7в. Схема хармонског ритма (једноставнији вид)



Пример 7г. Схема хармонског ритма (сложенији вид)

Појединим ученицима овакав методски приступ на почетку може бити од велике помоћи. Наставник би ово требало да има у виду, односно да помоћне схеме уводи у практичан рад, посебно код ученика који још увек нису изградили способност повезивању градива хармоније са компоновањем. Међутим, наведеним припремним вежбама не би требало спутавати ученике који не показују проблеме код израде мелодија.

Сагледавање различитих начина изучавања мелодике инструменталног контрапункта, показује шароликост приступа њеној обради и омогућава извођење одређених предлога унапређења актуелне наставне праксе. Тако, нпр. на самом почетку је сасвим оправдано, попут Голдиновог поступања, рад базирати на разматрању хармонског језика барока. Тиме се само мења редослед наставних јединица у оквиру исте теме. Мелодије се пишу на основу латентне хармонске подлоге, те се још успоставља веза са стеченим теоријским знањима из хармоније, која су предуслов рада. Обнављање градива врши се кроз специфичну форму анализе, где је у примерима хармонски фундамент латентно присутан, док се линеарно начело поставља у први план.

За компоновање је важно и представљање акорада у једногласу (у елементарном виду размотрено у Кшенековом раду). Ово се не сме сводити на извођење различитих образаца-интервала, погодних да се помоћу њих покажу одређени хармонски обрти и везе. Рад је, заправо, поново потребно базирати на анализи примера – сагледавањем примене скокова и поступног кретања, начина увођења акордских и ванакордских тонова у мелодији и њиховом метричком положају унутар такта, модалитета извођења модулације у једногласу итд.

Актуелизовање питања скривене полифоније посебно је важно ученицима инструменталних одсека; оно ће омогућити боље разумевање слојевитости мелодија у композицијама које изводе на главном предмету. Но, то је у уџбеничкој литератури углавном информативно изложено; ова проблематика је шире разрађена у радовима друге врсте, доступна је и на нашем језику. (Вожапић, 2010) Знања стечена кроз анализу скривене полифоније, уз дефинисање неких елементарнијих поступака њеног произвођења, даровитији ученици могу применити код компоновања. У том контексту, од значаја је и вежбање претварања реалног вишегласја у његов латентни облик; мелодизација вертикале, уочена у уџбеницима Голдина и Скребкова, може битно обогатити наставу.

У свим аспектима практичног рада, посебно на његовом почетном стадијуму, важно је пажњу усмерити на поступке рада с мотивом. Овде би ученици требало да имају велику помоћ наставника, руководећи се саветима код избора музичког материјала и одређења начина његовог третмана.

Наведене могућности унапређења наставног процеса не руше концепцију предмета; мења се само редослед наставних јединица, уз прихватљиво

проширење њиховог обима. Притом, посебну важност има анализа. Она ће допринети бољем разумевању градива, уз успостављање неопходне везе између теоријских уопштавања и композиторске праксе.

Литература

- Bellermann, Heinrich (1862). *Der Contrapunct*. Berlin: Julius Springer.
- Božanić, Zoran (2010). Specifičnosti skrivene polifonije na primeru Bahovih svita za solo violončelo. U: Zatkalik Miloš (urednik), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza* (183–190), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Gauldin, Robert (1995). *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Long Grove: Waveland Press.
- Григорьев, Степан и Мюллер, Теодор (1969). *Учебник полифонии*. Москва: Музыка.
- Dehn, Siegfried (1859). *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*. Berlin: Ferdinand Schneider.
- Živković, Mirjana (1991). *Instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Jadassohn, Salomon (1890). *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei und vierfachen Kontrapunkts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kennan, Kent (1999). *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century practices*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Kitson, Charles Herbert (1907). *The art of counterpoint and its application as a decorative principle*. London: Oxford University Press.
- Krenek, Ernst (1958). *Tonal Counterpoint In The Style Of The Eighteenth Century*. New York: Boosey And Hawkes.
- Kurth, Ernst (1948). *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts; Bachs melodische Polyphonie*. Bern: Verlag Krompholz & Co.
- Lewis, James Henry (1893). *Counterpoint*. London, New York: Novello, Ewer.
- Мюллер, Теодор (1989). *Полифония*. Москва: Музыка.
- Pearce, Charles William (1914). *Modern Academic Counterpoint*. London, New York, Boston: G. Schirmer.
- Piston, Walter (1970). *Counterpoint*. London: Victor Gollancz.
- Riemann, Hugo (1908). *Lehrbuch des Kontrapunktes*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1884). *Manual of Simple and Double Counterpoint*. New York: G. Schirmer.
- Симакова, Наталья (2002). *Контрапункт строгого стиля и fuga; История, теория, практика, часть I, Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина*, Москва: Композитор.
- Скребков, Сергей (1951). *Учебник полифонии*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Schoenberg, Arnold (1970). *Preliminary Exercises in Counterpoint*. New York: St. Martin's Press.
- Tajčević, Marko (1958). *Kontrapunkt*. Beograd: Prosveta.
- Фраенов, Виктор (2000). *Учебник полифонии*. Москва: Музыка.
- Cherubini, Luigi. (1835). *Cours de contrepoint et de fugue*. Leipzig, Paris: Kistner, Schlesinger.
- Červenka, Bruno (1981). *Kontrapunkt u klasičnoj vokalnoj polifoniji* (prev. Konstantin Babić), Beograd: Univerzitet umetnosti.

MELODIC CHARACTERISTICS OF INSTRUMENTAL COUNTERPOINT: METHODICAL APPROACHES TO TEACHING AND POSSIBILITIES OF ITS IMPROVEMENT

The work is based on the instrumental counterpoint's textbooks. Some aspects of the high school's teaching practice have been considered, in connection to counterpoint's melody making. The aim is to detect problems and to set methodical supports for its more successful mastering by the analysis of the ways of the arrangement of Baroque music melodic characteristics. In that context, the particular attention is dedicated to rhythmic and melodic schemes, by special preparation exercises contained in the current textbook, as well as in the modalities of the accords' presentation. The issues of teaching process's improvement are still opened through the actualization of the latent polyphony. By the methodical approaches' research in melody studying, the better comprehension of the initial teaching units at Instrumental counterpoint subject will be enabled. The results of the implemented research could be applied in practice-they will contribute to more successful exercises' composing as well as the better understanding of the musical opinion of Baroque polyphonic composers.

Keywords: instrumental counterpoint, textbook, melody, teaching methodology