

Зоран Божанић

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

МЕТОДСКА ПИТАЊА ХАРМОНСКЕ АНАЛИЗЕ РЕНЕСАНСНЕ ВОКАЛНЕ ПОЛИФОНИЈЕ

Сажетак

Рад се базира на музичко-теоријским истраживањима ренесансне композиторске праксе и удбеницима контрапункта. Осветљени су недовољно изучени аспекти наставе. Циљ је да се отворе поједина питања аналитичког тумачења хармоније и поставе смернице за његово практично остваривање. У том контексту, посебна пажња посвећена је начинима обележавања модуса, сазвучја и каденца. Дат је и критички осврт на различите приступе овој проблематици у радовима музичких теоретичара. Одређењем модалитета хармонске анализе музике строгог стила, биће омогућено боље усвајање градива на предмету Контрапункт. Резултати спроведеног истраживања могу бити уграђени у савремену наставну праксу. Они ће омогућити успешнију израду стилских вежби и боље разумевање музичког језика ренесансних полифоничара.

Кључне речи: Ренесанса, контрапункт, хармонска анализа, методика наставе

Појам „хармонија” у музици се углавном везује за „традиционални”, „класични” дурско-молски тоналитет; у том контексту је и формирана истоимена музичко-теоријска дисциплина.¹ Међутим, свака етапа у процесу развоја музичке уметности има своје хармонске норме и специфичности. Важност хармоније посебно је испољена у ренесансној музици; музичка теорија се овде великим делом заснива управо на вертикалном аспекту звучних односа, тј. дефинисању начина примене консонанци и дисонанци. Но, за музику ове епохе још увек не постоји јасан систем хармонске анализе. Притом, терминологија се често преклапа са оном која се користи у класичном учењу о хармонији (што доводи до проблема), још увек нема унификованих поставки начина обележавања битних елемената хармонске анализе итд. Зато ће у овом раду бити постављена методска упоришта код тумачења хармоније ренесансне полифоније. Посебно ће бити размотрени њени основни елементи: модуси, каденце и сазвучја, уз одређење начина њиховог обележавања.

¹ Холопов хармонију третира као естетички и композиционо-технички појам: „Хармонија – за слух пријатна уређеност тонова у музичком делу; исто као ’благозвучност’ (...) Хармонија – обједињеност тонова у сазвучја и њихово повезано низање” (Холопов, 2003: 8).

У ренесансној музици модалност представља врло компликовану област истраживања. Композитори су често нарушавали строго установљене теоријске оквири, што ствара значајне потешкоће код тумачења музике овог периода. У оквиру зреле ренесансне музичке праксе (стваралаштво Палестрине /Giovanni Pierluigi da Palestrina/ и Ласа /Orlando di Lasso/) у оптицају је, заправо, пет модуса: дорски, фригијски, миксолидијски, јонски и еолски. Лидијски модус, услед честог снижавања *ха* у *де*, фактички се изједначавао са транспонованим јонским модусом.² Према Холопову, они се означавају навођењем финалиса и скраћеног назива модуса, при чему се малим или великим словом показује присуство мале или велике терце у односу на финалис („клица” будућег дурског или молског тонског рода): d^{dor} ; e^{phr} ; F^{lyd} ; G^{mix} ; a^{aeol} ; C^{ion} (Холопов, 2015: 47). Транспоновани модуси имали би само другачије наведени финалис, нпр. g^{dor} или C^{mix} . Ово је врло једноставан и јасан начин фиксације модуса, као полазна основа за рад над анализом модалне хармоније. Ознака се поставља на почетку композиције и код сваке каденце. Тако се фиксира модални план музичког дела.³

За његово конституисање основни значај има распоред каденца. Управо помоћу њих образује се систем својеврсних сигналних места у оквиру музичке форме, која се издвајају од модалног окружења захваљујући афирмацији тоналне основе и функционално одређеној хармонији. То су овде јарка средства обележавања границе музичког тока, чија је завршна снага у тесној спрези са структуром текста.

Тако се, заправо, модални и тонални аспекти музичког тока смењују током музичког дела. Код анализе трогласне и вишегласне полифоније, за она места на којима се налазе каденце могу се употребити ординарне хармонске шифре, које показују функционалност акорада. У зависности од положаја вођица, постоји неколико основних врста таквих хармонских веза: $D - T$; $D^6 - T$; $VII^6 - T$. Посебно се обележава тзв. консонантна кварта, ознаком K^4 . Поред тога, у употреби су плагална каденца: $S - T$ као и својеврсни варљиви завршеци: $D - S$ и $D - VI$.

Фригијски модус има другачије каденце: $VII - I$ или $VII^6 - I$, које, изоловано узете, још увек имају јасна модална обележја. Међутим, често се и оне, када се налазе унутар композиције, постављају у функционални контекст – без припреме се започиње у новом, еолском модусу (својеврсни модални скок). Тако, претходни завршетак делује као полукаденца: $IV (IV^6) - V$.

² Чак је знаменити Глареанус (Heinrich Glareanus) писао како су певачи, према лидијском модусу, организовали својеврсну „заверу”, замењујући га транспонованим јонским модусом. (Холопов, 2015: 53)

³ Одређење плагалног вида модуса имало би смисла само код анализе мелодије; скаћеница *pl.* (од грч. *plagius* – плагални) тада се пише испод линије, нпр. $G^{\text{mix}}_{\text{pl}}$ (Холопов, 2015: 47). Но, у хармонској анализи, односно код тумачења вертикалне компоненте музичког тока, оваква диференцијација губи на значају.

У ренесансној музици јасно је испољена потреба организације модалног плана композиције; управо помоћу каденце једноставно се може променити модус. Тако, Арон (Pietro Aaron) саопштава да каденце располажу „снагом измене модуса” (Ходорковская, 1988: 138), док Царлино (Gioseffo Zarlino) посебно истиче важност распореда различитих модуса у контексту целине: „Каденцу не би требало постављати стално на једно те исто место [тј. увек у истом модусу, прим. З. Б.], већ на разна места, јер разноврсност изазива велику пријатност у хармонији” (Ходорковская, 1988: 138).

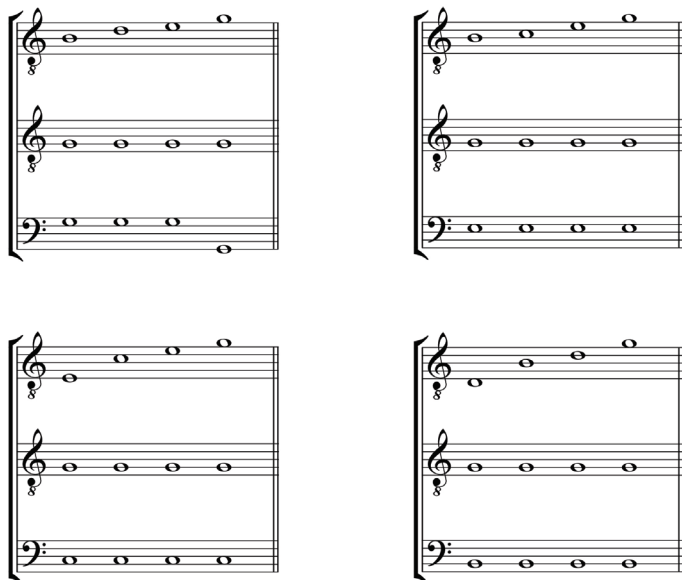
Посебно је битан вертикални аспект звучних односа, који је у музици овог периода јасно уређен. Но, за разлику од потоње музичке праксе, хармонија је врло специфична. Тако, изван каденце не може се користити појам акорд, који по свом значењу представља одређену целовитост, монолитност звучања (Лебедев, 1987: 8). У модалности се ради са консонантним интервалима – двозвучима, као и њиховим комбинацијама. Услед тога, за такве интервалске комбинације примењује се појам „конкорд” (Лебедев, 1987: 8). Композиторска пракса овог периода усклађена је са овом карактеристиком – композиције нису компоноване у виду партитуре, већ као тзв. „певачке књиге”, писане су у виду одвојених деоница (Холопов, 2015: 39). Поред тога, карактеристично је било и сукцесивно наслојавање гласова на основу претходно постављеног кантуса фирмуса.

У том контексту, поставља се питање тзв. „хармонског амбитуса” – према одређењу Холопова реч је о „укупном броју примењиваних сазвучја у модусу (...) која настају путем контрапунктског додавања тону једног гласа тона другог гласа, затим трећег, четвртог” (Холопов, 1996: 14).

Овим питањима бавили су се и музички теоретичари ренесансне епохе. Тако је Морли (Thomas Morley) сачинио табелу консонанци (Morley, 1969: 126–127); након поставке тона *іе* у тенору, према њему позиционирао је онај у басу, на крају у алту (табела 1). Наравно, у тенору може бити било који тон; принцип наслојавања интервала је исти.

Управо наведена систематизација консонанци у трогласу, веома је битна за разумевање хармонског језика ренесансних композитора. Наиме, у „класичној” хармонији постоји извесни оптимални број гласова – четворогласни хорски став. У ренесанси ову функцију има троглас; он је у хармонској основи музике овог периода. Другим речима, хармонски интервали и конкорди могу садржати само још удвајање својих тонова (септакорд не постоји као самостално сазвучје). Начини њиховог обележавања у музичкој теорији могу бити различити. Овде ће бити показана два таква примера, након чега ће се дати другачија метода хармонске анализе.

Табела 1. Морлијеве интервалске комбинације консонанци у трогласу



Холопов излаже „хармонски амбитус” ренесансне музике у виду табеле конкорда (табела 2), где је словима показан основни тон (велико слово означава присуство велике терце, мало слово, присуство мале терце; када је наведено само слово, без бројчане ознаке, реч је о наслојавању терце и квинте; излажу се још ознаке за повишење /</ или снижавања />/ датог тона у саставу конкорда) (Холопов, 1996: 14).

Табела 2. „Хармонски амбитус” ренесансне музике (према Холопову)

B	F	C	G	D	A	E
B^6_3	F^6_3	C^6_3	G^6_3	$D^6_{3<}$	$[A^6_{3<}]$	$E^6_{3<}$
$d^{6>}_3$	a^6_3	e^6_3	h^6_3	fis^6_3	cis^6_3	gis^6_3
$g^{6>}_3$	d^6_3	$a^{6<}_3$	e^6_3	$h^{6<}_3$		
g	d	a	e			

Овде нема хармонских интервала са удвајањем неког од тонова, који су, такође, чиниоци хармонског језика ренесансних композитора. Содерлунд

(Gustave Fredric Soderlund) оваквим сазвучјима и уопште, хармонској анализи, приступа на врло особен начин. Обележавање, према ауторовој терминологији, „дурских и молских акорада”, врши се помоћу великих и малих слова; умањени трозвук се бележи малим словом уз додатак нуле, прекомерни трозвук има велико слово уз које се додаје плус. Овде се још, попут „класичне” хармоније, хармонски интервали постављају у контекст акорда (нпр. двозвук *ge-ef* обележава се са *ge*, односно тумачи се да је део акорда *ge-ef-a*); не прави се разлика између обртаја „акорада” (нпр. *ce-a-e* се обележава као *a*), дисонанце се не узимају у обзир.

Метода хармонске анализе се заснива на метрички прецизној фиксацији сазвучја, за сваки такт посебно, при чему се тачком показује половина ноте, односно јединица бројања. На основу Палестринине химне, чији је фрагмент наведен у примеру 1, Содерлунд је демонстрирао начин оваквог аналитичког приступа (схема 1) (Soderlund, 1947: 111).

Tu no - bis do - na, fon - tem la - ctu - ma - rum,

Пример 1. Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, *In Dominicis Quadragesima* (химна, т. 1–8)

1. d F C G

2. d F C G

3. G d F C

4. G d F C

5. a C G C

6. C a e G

7. G f^o G d

8. G d a G

Схема 1. Хармонска анализа претходног примера према Содерлундовој методи

Овакав приступ хармонији садржи недостатке (нпр. занемарене су дисонанце), чак постоје и грешке (нпр. на половини осмог такта претходног примера задржица кварте, која у том тренутку образује квартсекстакорд, бележи се као акорд *ge*). Поред тога, не може се начин разумевања, карактеристичан за други хармонски систем и временски касније испољен, применити за музичку праксу раније епохе. Зато ће, у овом раду, бити реализовано сасвим другачије тумачење модалне хармоније.

Тежиште хармонске компоненте ренесансне композиције постављено је на вертикалним интервалима и њиховим комбинацијама – конкордима. Овакав аспект звучања, испољен је на тезама кроз контрапунктску технику 1:1. Поред тога што је основа хармонског језика овог периода, ово је и полазна методска база за изучавање контрапункта као музичко-теоријске дисциплине. Зато, ученицима и студентима може бити близак за разумевање. Још од средњовековне епохе, музика се заснивала на оваквом начину поставке хармонског фундамента композиције. Процес компоновања усмерава се, заправо, од хармоније према мелодији. Ово је и база тзв. система „контрапунктских врста” (Johann Joseph Fux, 1725) што је, у различитим варијантама, заступљено у инструктивним радовима о контрапункту већ неколико векова, све до наших дана.

Дакле, метода хармонске анализе ренесансне музике, према овом тумачењу, заснива се на базичном фундаменту композиције, вертикали која се редукцијом открива у виду 1:1, кроз сазвучја постављена на тезама. Њено издвајање биће обележено бројевима који представљају хармонске интервале или њихове комбинације од основног тона. Бројчане ознаке постављају се испод нотног система. Сложени интервали пишу се као прости (зарад прегледности таквог записа, што је посебно карактеристично за вишегласну музику). Из тог разлога, понегде се појављује већи број испод мањег.⁴ Удвајање се не обележава. Овакав систем функционише независно од броја гласова, јер се код вишегласног става, као што је већ речено, вертикала заснива на принципима трогласа.

Након редукције вертикале издвајају се дисонанце, по узору на класичну хармонију: пролазнице и скретнице постављају се у заграду, задржице се уоквирују угластом заградом уз бројчано одређење дисонанце и њеног разрешења, испод нотног система. Уколико постоји разрешење дисонантне задржице уз покрет другог гласа, пише се конкретан звучни резултат, док се у загради наводи њена основа, нпр. 7 – (6) – 3. Специфична ренесансна задржица образована од симултаног звучања квинте и сексте (тзв. квинтсекстакорд), такође се обележава бројевима (₅⁶), уз постављање синкопиране ноте у угласту заграду.

Код посебних случајева у примени дисонанци, карактеристична нота биће заокружена (камбијата, накнадно разрешење, паразитска дисонанца итд.). Консонанце изван фундамента 1:1, дакле оне на ненаглашеном или релативно наглашеном делу такта, не показују се бројевима – њихов третман је слободан, у њих се слободно улази и слободно се из њих излази.

Имајући у виду школски систем нотације ренесансне музике, у такту 4/2 се узимају хармонски интервали и конкорди на првој и трећој половини

⁴ Приступ обележавању сличан је оном који користи Тритхол (Gilbert Trythall) (Trythall, 1994: 199–203). Но, теоретичар бројчаним путем фиксира сва консонантна сазвучја, док је овде вертикала редуктована само на она позиционирана на тезама.

(онако како се и врши њихово постављање техником 1:1), док се у такту 3/2 издвајају само они на почетку такта. У каденцама се наводе заједно два решења: хармонске функције о којима је већ било речи, уз бројчано одређење које се поставља у другом реду – испод хоризонталне линије. Фрагмент композиције наведен у примеру 2, показује овакву методу хармонске анализе.

The musical score consists of four staves labeled Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are written below each staff.

Cantus: Do - mi - nus, Do - - - mi - nus,

Altus: - - - - mi - nus, quam ti - bi Do - mi - nus,

Tenor: - - - - mi - nus, Do - - - - mi -

Bassus: - - - - quam ti - bi Do - mi - nus, Do - mi - nus,

Below the staves, there are two sets of figured bass notation:

First set: 5/3 a^{a_{eol.}}D t 5/3 3 a^{a_{eol.}}D s 5/3 5/3 5/3-4

Second set: 6/5 3 4-3 5/3

Пример 2. Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, *Veni sponsa Christi* (мотет, т. 41–45)

У нашој музичкој теорији и наставној пракси до сада није постављен систем хармонске анализе ренесансне музике. Зато су овде изложени његови основни елементи. Они су изведени на основу критичког разматрања старих контрапунктских трактата, као и појединих поступања садржаних у новијим радовима западних и руских музичких теоретичара. Предлог аналитичког приступа ренесансној хармонији, садржан у овом истраживању, подразумева почетно дефинисање модалног плана композиције, код којег велики значај има распоред каденца. Потоње сагледавање хармонског фундамента – интервала/конкората, усклађено је са основним специфичностима музичке праксе ренесансног периода. Наиме, она се градила помоћу контрапунктског наслојавања, односно комбинацијама сазвучја, која су изван каденце лишена функционалног значења. Такав фундамент је у овом раду издвојен помоћу прве контрапунктске врсте; она је већ вековима у основи учења о контрапункту. Тиме је отворен простор и за обележавање дисонанци. У оваквом облику, наведени аналитички систем показао се као примењив у условима наставе. Поред тога, усклађен је и са спецификом композиционог мишљења полифоничара ренесансне епохе.

Литература

- Fux, Johann Joseph (1725). *Gradus ad parnassum*. Vienna: Johann Peter van Ghelen.
- Ходорковская, Елена (1988). Ренессансные представления о функциях модальных ладов в многоголосии XVI века. В: Вячеслав Карцовник (редактор-составитель), *Музыкальная культура Средневековья: теория, практика, традиция* (129–148), Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова.
- Холопов, Юрий (1996). *Гармонический анализ: Часть 1*. Москва: Музыка.
- Холопов, Юрий (2003). *Гармония: Теоретический курс*. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань.
- Холопов, Юрий (2015). Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке. В: Юрий Холопов, *О принципах композиции старинной музыки: Статьи, материалы* (39–84), Москва: Московская консерватория.
- Лебедев, Сергей (1987). О модальной гармонии XIV века. В: *История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сборник трудов. Вып. 92* (5–32), Москва: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных.
- Morley, Thomas (1969). *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Amsterdam, New York: Da Capo Press.
- Soderlund, Gustave Frederic (1947). *Direct Approach to Counterpoint in Sixteenth Century Style*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Trythall, Gilbert (1994). *Sixteenth Century Counterpoint*. Madison: WCB Brown & Benchmark.

THE METHODOICAL ISSUES OF THE RENAISSANCE VOCAL POLYPHONY'S HARMONIC ANALYSIS

The work is based on the musically-theoretical researches of the Renaissance composer's practice and counterpoint textbooks. The problem of the harmonic analysis of this period's composition has been overviewed. The aim is to open certain issues of analytical interpretation of harmony and to set directives for its practical realization. In that context the special attention has been devoted to the ways of the mode, concord and cadence setting out. The critical review on different approaches to this problem has been given in the works of musical theoreticians as well. By determining the harmonic analysis of the strict style music the better mastering of the content in Counterpoint subject will be made possible. The results of the conducted research might be implemented in the contemporary teaching practice. They will enable more successful stylistic exercises' designing and the better understanding of the Renaissance polyphonic masters' musical language.

Key words: Renaissance, counterpoint, harmonic analysis, teaching methodology