

# Skambesio erdvės generavimas Renesanso polifoninėje muzikoje

**Daiva Dženkaitienė**

*Lietuvos muzikos ir teatro akademija,  
Kauno fakultetas, Čepinskio g. 7*

**Darbo tikslas:** aptarti Renesanso polifoninės muzikos erdvės struktūrinę tipologiją ir išryškinti erdvės tyrimo metodiką.

**Darbo objektas:** Renesanso vokaliniai polifoniniai kūriniai (1400–1600 m.).

**Tyrimo metodai:** loginė analizė, aprašomasis, lyginamasis, tipologizavimo, sisteminimo, tercinės izomelijos.

**Pagrindinė išvada:** Renesanso polifoninės muzikos erdvę pagrindžia tercinė *cantus firmus* prigimtis, formuojanti pagrindines erdvės dimensijas. Skiriama koloruotoji, segmentuotoji, funkciškai diferencijuotoji, totaliai unifikuoti muzikos erdvė.

**Raktažodžiai:** Renesanso polifoninė muzika, muzikos erdvė, *cantus firmus*

Tyrinėjant Renesanso polifoninės muzikos erdvės struktūrą, iškyla svarbus klausimas, kas gali lemti minėtos muzikos erdviškumo formavimąsi ir kokiais principais organizuojama polifoninės muzikos erdvė. Straipsnyje aptariamos Renesanso epochos vokalinės polifoninės kompozicijos (1400–1600 m.), jų erdvės struktūrinės savybės siekiant sukurti specialią Renesanso polifoninės muzikos erdvės tyrimo metodiką bei suformuoti šios erdvės struktūros tipologiją. Darbe pasitelkiami aprašomasis ir loginės analizės metodai padeda atskleisti šios erdvės komponavimo principus. Formuojant Renesanso polifoninės muzikos erdvės bei jos generatyvumo sisteminę tipologiją, naudojamas sisteminimo-tipologizavimo metodas, o šių tipų palyginimui – lyginamasis metodas. Nuodugniam šios epochos muzikos erdvės ištyrimui buvo sukurta *tercinės izomelijos metodika*, tirianti visas tris erdvės dimensijas – horizontalią, vertikalią ir įstrižą. Ši metodika grindžiama tercijos intervalu, tarsi bendru vardikliu, leidžiančiu „išmatuoti“ trimatės muzikos erdvės dimensijas.

Apskritai erdviškumo klausimai mokslinėje literatūroje traktuojami nevienareikšmiškai. Iš nūdienos mokslų, tyrinėjančių erdvės struktūrą (fizika, matematika ir kt.), šiam tyrimui yra aktualios psichologijos erdvės koncepcijos. Psichologijoje erdvės problematika vienu atveju analizuojama įvairaus šaltinio suvokinių kontekste ir siejama su laiko parametru remiantis teiginiu, kad „visos modalumo transformacijos yra įmanomos ir tinkamos“<sup>1</sup>, kitu atveju erdvės sąvoka kategoriškai siejama tik su vizualiaisiais suvokiniais<sup>2</sup>. Muzikologijoje vyrauja nuomonė, kad muzikoje erdvė reiškiasi per skambesio kryptingumą. Anot G. Brelet, „muzikinė erdvė yra labai arti laiko“<sup>3</sup>. Vadinasi, laikas sąmonėje gali transformuotis į geometrinio erdviškumo pojūčio ele-

mentą – V. Gruodytės teigimu, „geometriškumas muzikoje reiškiasi kaip erdvės ir laiko struktūra – jo formos artikuluojamos tėkmės dimensijoje“<sup>4</sup>. Taigi laikas tampa neatsiejama muzikos erdvės dalimi.

Ši muzikos erdvės samprata iš dalies pritaikoma ir Renesanso polifoninei muzikai – apie tai galima spręsti iš įvairių epochų muzikologų pastebėjimų. Ypač tai ryškiai atsiskleidžia terminų vartojimo semantikoje. Erdviškumo veiksnys teorinėje literatūroje išskilo pradėjus vartoti terminą „kontrapunktas“ („contrapunctus“), kuriuo apibrėžiama balsų komponavimo teorija, kitaip tariant, daugiabalsės muzikos erdvės formavimo technologiniai principai. Guido d’Arezzo<sup>5</sup>, Salimbene de Adamo<sup>6</sup>, J. Tinctoris<sup>7</sup>, G. Zarlino<sup>8</sup> ir kt. kontrapunkto veikaluose buvo teoriškai aptariama konkretaus laikotarpio muzikos komponavimo technika ir jos formuojamas muzikos erdvės reiškinys. Be abejo, traktatuose didžiausias dėmesys yra skiriamas daugiabalsės muzikos vertikalės parametrai<sup>9</sup>, tačiau iš G. Zarlino suformuluoto teiginio apie harmonijos kilmę („harmonija gimsta iš vienalaikio melodijų dainavimo“) galima daryti prielaidą, kad muzikos erdviškumui susiformuoti yra būtinas melodijos, kaip reiškinio, susiformavimas ir funkcionavimas. Beje, erdviškumui taip pat yra svarbi G. Zarlino suformuota įstrižinės parametrai fiksuojančių imitacijų tipologija.

Vėliau literatūroje išryškėjo dvi muzikos komponavimo teorijos, su kuria sietinas erdviškumo traktavimas, raidos kryptys: vienu atveju buvo akcentuojamas melodinis aspektas<sup>10</sup>, kitu – harmoninis<sup>11</sup>. Siekiant išryškinti generatyvinį melodikos veiksnį daugiabalsėje muzikoje, buvo išplėsti anksčiau vartoti terminai „linearinis kontrapunktas“<sup>12</sup>, „linearinė polifonija“<sup>13</sup> tuo pabrėžiant linearinę polifoninės muzikos erdvės formavimo principą. Harmonijos parametro svarbą akcentavo J. Ph. Kirn-

bergeris<sup>14</sup>, H. Riemannas<sup>15</sup>, H. H. Eggebrechtas<sup>16</sup> ir kt. Kaip matome, įvairių teoretikų veikaluose išryškėjo skirtingas polifonijos supratimas, įvairialypis terminų traktavimas bei jų perprasminimas, ženklinantys pokyčius muzikos erdvėje.

Nepaisant labai vertingų muzikologų pastebėjimų, tegul ir netiesioginių, vis dėlto polifoninės muzikos erdviškumo samprata teorinėje literatūroje nėra tiesiogiai išreikšta, bet „skęsta“ tarp daugelio techniškų dalykų aprašymų. Kadangi erdviškumo samprata yra vienas pačių esmingiausių Renesanso daugiabalsės muzikos bruožų, tai leidžia ją suformuluoti kaip esminę problemą.

### TERCINĖ IZOMELIJA KAIP RENESANSO MUZIKOS ERDVĖS ATSKLEIDIMO METODIKA

Renesanso muzikos erdvės struktūros formavimuisi, kaip žinia, įtakos turėjo to meto tapyboje atrasti „linijinės perspektyvos dėsniai“<sup>17</sup>. Tad ir jau minėtųjų autorių mintys leidžia suponuoti polifoninės *muzikos erdvės geometrinio traktavimo prielaidas*. Muzikos erdvės struktūrų pavidalas gali būti nusakomas geometrijoje vartojamomis sąvokomis. R. Janeliausko teigimu, kiekvieno muzikos raidos laikotarpio prioritutinės struktūros pavidalui nusakyti pakanka „geometrines figūras primenančių sąvokų: tonas (taškas), melodija (linija), akordas (vertikalė)“<sup>18</sup>. Taigi Renesanso muzikos erdvėje remiamasi melodinių *linijų* struktūromis, o šios epochos polifoninės muzikos komponavimo principui nusakyti vartojamas terminas „tercinė izomelija“ („tercizomelinis variantiškumas pasižymi terciniu tenoro multiplikavimu trimis skambesio koordinatėmis: horizontaline (*cantus firmus*), vertikaline (foburdonas) ir diagonaline (*imitatio*)“<sup>19</sup>), išryškinantis tercijos intervalo vaidmenį ir pankonsonuojantį melinį *ostinato* šios epochos muzikoje. Pastaroji išvalga, manytume, ypač perspektyvi, todėl šiuo terminu bus remiamasi toliau.

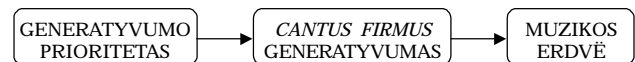
Taigi tercinės izomelijos terminas pirmiausia nusako Renesanso muzikos erdvę, kurią pagrindžia tercijos intervalas, pasireiškiantis visomis trimis erdvės koordinatėmis. Kiekvieno balso melodinė linija plėtojama tercijomis užpildant jos aprėpiamą erdvę. *Cantus firmus* (toliau – *c. f.*) melodinių intonacijų variantai pagrindžia kitų balsų melodines linijas, sudarydami vertikalius darinius, o skirtingų balsų nevienalaikės intonacijos išryškina įstrižainės parametą. Taigi tercijos intervalas multiplikuojamas horizontalėje, jis taip pat formuoja vertikaliosios sąskambius, o įstrižainės koordinatę išryškina melodinių intonacijų imitacijose fiksuojami tercijos intervalo perstatymai.

Renesanso polifonijoje ypatingą vaidmenį atlieka *c. f. melodija*<sup>20</sup>. Paprastai ji būdavo fiksuojama tenore. Jai būdinga panostinatinė melodinių intonacijų kombinatorika ir tercijos multiplikavimo būdu užpildomas melodijos laukas. *C. f.* reikšmė tampa akivaizdi formuojant kompoziciją. Čia *c. f.* melodija adaptuojama arba sukomponuojama taip, kad galėtų atlikti dalinio muzikos erdvės elemento funkciją, t. y. sutelkti savyje vieną – horizontalės

– parametą. Kita vertus, iš *c. f.* melodijos išvedami kiti balsai, suformuojant genetiškai analogiškas melodines linijas, taip pat nulemia vertikalės struktūrų susiformavimą. Todėl *c. f.* galima laikyti muzikos erdvės išėties veiksmu, suvokiant jį kaip muzikos erdvės atributą, užimančią centrinę poziciją. Taigi muzikos erdvėje *c. f.* atlieka dvejopą funkciją: jo melodinė linija struktūruoja horizontalės koordinatę ir pagrindžia visas erdvės koordinatas.

Kadangi iš *c. f.* melodijos išvedamos visos erdvės koordinatės, tai erdvės struktūravimą logiška vadinti *c. f. generatyvumu*. Generatyvumas būtų neįmanomas be tercinės izomelijos *melinio prioriteto*, kuris leido tenorą išplėtoti kaip melodinę liniją ir išskelti jį kaip organizuojantį centrinį veiksnį. Tai skiriasi nuo tenoro ankstesnio traktavimo. Tercinės izomelijos dėka atsiranda melodija ir tampa įmanomas *c. f.* generatyvumas. Apskritai Renesanso polifonija – ne tiek balsų, kiek melodijų muzika. Kiekvienas balsas joje – tai atskira, panostinatiškai traktuojama melodija. Šios muzikos erdvėje meliškumas skleidžiasi visomis koordinatėmis.

Melikos pagrindu muzikos erdvė gali būti formuojama skirtingai remiantis kuriuo nors iškeliamu meliško aspekto – meliniu koloravimo, dalies ir visumos, funkcinės prasmės ar totalumo, kurių aktualizavimąsi sąlygojo izomelijai būdingas vientisas visų parametų traktavimas. Minėtieji generatyvumo prioritetai daro savitą poveikį *c. f.*, o per jį – ir erdvės struktūrai. Kitaip tariant, melinis generatyvumo prioritetas veikia per *c. f.*, nulemdamas jo pavidalą. Savo ruožtu *c. f.*, generuodamas laisvųjų balsų melodinę intonacinę medžiagą, struktūruoja muzikos erdvę:



Aptarus pagrindinius Renesanso muzikos erdvės generavimo principus, išryškėja ankstesnių teorinių išvalgų trūkumas, kai Renesanso daugiabalsės muzikos esmė nušviečiama taikant polifonijos terminą. Akivaizdu, kad šis terminas nepakankamai atskleidžia Renesanso daugiabalsės muzikos erdvės sandaros aspektus. Todėl, nusakant šios epochos daugiabalsės muzikos erdvę, vartojami tercinės izomelijos ir *c. f.* generatyvumo terminai.

### CANTUS FIRMUS GENERATYVUMAS

Kaip pastebėjome, galimi įvairūs *c. f.* melodijos traktavimo būdai, kurie pritaikomi formuojant muzikos erdvę. Pagal tai galima skirti *c. f. generatyvumo tipus*: koloruotąjį, segmentuotąjį, diferencijuotąjį ir totaliai unifikuotąjį *c. f. generatyvumą*. *C. f.* tipas sąlygoja atitinkamos struktūros erdvės modelio susiformavimą. Taigi, norint iširti erdvės struktūrą, reikia apžvelgti minėtuosius *c. f. generatyvumo tipus*.

**Koloruotojo *c. f. generatyvumas*.** Šis tipas istoriškai yra vienas ankstyviausiųjų. *C. f.* koloravimo technikoje akcentuojamas melinis koloravimo aspektas, veikiantis kartu su tesitūriniu veiksmu, kadangi dažniausiai

koloruotoji *c. f.* melodija skamba viršutiniame balse (*superiuse*), taip pat ir kituose balsuose. Palyginus su tradiciniu *c. f.*, kuris paprastai yra atliekamas tenoro, koloruotojo *c. f.* melodija skamba kitame – viršutiniame – tesitūriniame erdvės lygmenyje. Šiuos *c. f.* pozicinius pokyčius galima paaiškinti pasitelkiant erdvinę motyvaciją. Melinis prioritetas ryškiausiai pasireiškia tesitūriškai aukščiausioje muzikos erdvės pozicijoje, kur melika gali labiausiai išryškėti.

Kiekvieno balso melodinėje linijoje atsispindi koloruotojo *c. f.* melodinė linija, t. y. visų balsų melodijos formuojamos remiantis koloravimo principu. Todėl jose galima išvysti *c. f.* tonų bei intonacinių išdailų laisvą vienalaikį imitavimą. Vadinasi, laisvųjų balsų melodijas reikia traktuoti kaip koloruotojo *c. f.* izomelinius variantus. Įstrižainėje koloravimas pasireiškia visų balsų melodinėse linijose išryškėjančių *c. f.* tonų ir koloratūrų laisvosiomis imitacijomis. Vertikalėje, formuojant pankonsonuojančių sąskambių variantus, koloruojamas šių sąskambių karkasas (foburdonas). Taigi visas erdvės koordinatas pagrindžia esminis koloravimo principas, ir taip suformuotą erdvę galima vadinti *koloruotąja*.

Koloruojant *cantus prius factus* melodinė frazė išplečiama arba suskaidoma į keletą. Kaip žinia, XV a. pradžioje egzistavo standartinė koloravimo metodika, kitaip tariant, tam tikri visuotinai priimti visų kryptų melodinių intervalų užpildymo būdai melodinėmis išdailomis (*coloraturas*). Koloravimo dėka *c. f.* tampa išraiškiausia melodine linija. Vienokios ornamentinės figūros būdavo naudojamos kylančiam melodiniam intervalui koloruoti, kitokios – besileidžiančiam. Neretai melodijoje pasitaikantys keli vienodos apimties melodiniai intervalai dažniausiai koloruojami skirtingai. Dažnai įvairuoja ir įterptųjų natų skaičius. Pagal ornamentinę figūrą sudarančių tonų skaičių galima išskirti trijų tipų koloravimą: nuosaukų (1–3 tonai), vidutinį (4–6 tonai) ir išplėtotą (7–21 tonas).

Dažniausiai koloruojama naudojant minimalų įterptinių tonų skaičių, tuo tarpu labiau išplėtose melodinėse figūrose atsiskleidžia atskiram autoriui būdingos intonacinės savybės. Vis dėlto, nors įvairūs autoriai naudoja skirtingą koloravimą, tačiau koloruotosios melodijos pasižymi bendromis architektoninėmis savybėmis, jose išryškėja dinaminė, arba ekstatiškoji, fonacija<sup>21</sup>. Koloravimo gausumui, be kita ko, turi įtakos *c. f.* pozicija muzikos erdvėje. Kai *c. f.* skamba ne viršutiniame balse, jį atliekantis balsas tampa judresnis, lankstesnės melodikos ir ritmikos – vadinasi, vienodėjo balsų funkcijos. Be to, priklausomai nuo žanro galima pastebėti ryškius *c. f.* koloravimo skirtumus, pvz., nuosaukus koloravimas naudojamas himno žanre, o išplėtotas – antifonuose. Koloravimo gausumą taip pat lemia koloratūros padėtis melodinėje frazėje, kūrinyje, kompozitoriaus nuostatos. Pažymėtina, kad koloravimas yra nuosaukesnis frazės pradžioje, o artėjant prie kadencijos tampa aktyvesnis ir turtingesnis. Be to, koloravimo gausumas labiau priklauso nuo paties autoriaus kūrybinių nuostatų ar jam būdingos stiliškos negu nuo kūrinio kūrimo datos, pavyz-

džiui, L. Poweris, naudojęs išplėtotą koloravimą, kūrė anksčiau už G. Dufay, kuris *c. f.* koloruodavo nuosaukiai (išskyrus vėlyvuosius jo kūrinius). Galima pastebėti, kad koloravimo dėka melodijoje išryškėja tercijos intervalas.

The image shows a musical score for the 'Sanctus' by G. Binchois. It consists of two systems of three staves each. The top staff is the vocal line with lyrics 'San - ctus' and 'Do - mi - nus De -'. The middle and bottom staves are instrumental accompaniment. The score includes various coloration markings such as triangles and plus signs above notes, and some notes are marked with '(+)'. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

### 1 pvz.

Pavyzdžiui, G. Binchois „Sanctus“ *c. f.* melodija yra gausiai koloruota: pirmoji šešių taktų frazė pagrįsta tik dviem *c. prius f.* tonais, paryškinamais ilgomis ritminėmis vertėmis ir savo kraštine pozicija (1 pvz.). Toliau *c. f.* tonai pasirodo gana reguliariai ir vėlgi melodiškai bei ritmiškai akcentuojami.

Kaip galima įsitikinti, *c. f.* melodinėse išdailose paryškinamas tercijos intervalas. Vienu atveju pabrėžiamas tercijos santykis su *c. f.* pirmuoju ar antruoju melodinio intervalo garsu, kitu – su abiem. Koloravimo principas formuoja ir šio kūrinio apatinius balsus. Juos reikia traktuoti kaip koloruotojo *c. f.* izomelinius variantus, kadangi juose išryškėja *c. f.* tonų seka bei koloruotosios išdailos (2 pvz.).

The image shows a musical score for 'cantus firmus'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.' and 'e'. The middle and bottom staves are instrumental accompaniment. The score includes various coloration markings such as triangles and plus signs above notes, and some notes are marked with '(+)'. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

### 2 pvz.

Kaip matome, koloravimo principas taikomas ne tik formuojant *c. f.* melodiją, bet ir apatinius balsus, kuriuose fiksuojama *c. f.* melodinių intonacijų seka. Be to, šių balsų melodinės linijos struktūruojamos taip pat naudojant koloravimo principą.

Apibendrinant reikia pasakyti, kad kūrinuose su koloruotoju *c. f.* visi balsai pateikia savo koloruotojo *cantus prius factus* versiją. Kiekviena melodinė linija – tai savotiškas *c. f.* atspindys. Vertikalėje pankonsonuojančių sąskambių karkasas koloruojamas formuojant šių sąskambių variantus. Įstrižainėje koloravimas pasireiškia laisvo-

siomis koloratūrų imitacijomis ir visuose balsuose išryškėjančiais *c. f.* tonų atšvaitais. Taigi visas koloruotosios erdvės koordinatės pagrindžia esminis koloravimo principas.

**Segmentuotojo (migruojančiojo) *c. f.* generatyvumas.** Siekiant nepertraukiamai besiplėtojančios tercinės izomelijos pokyčių, iškilo jos artikuliacijos aspektas. Todėl erdvės generavime ima reikštis dalies ir visumos prioritetas. Šiuo atveju erdvėje mainosi konsonansiškas skambesys ir tyla, t. y. garsas ir pauzė. Dalies ir visumos generatyvumo prioritetui nulėmus, XV a. II pusėje susiformavo segmentuotasis *c. f.* Segmentavimo, t. y. melodijos dalijimo į atskirus fragmentus, esmė – garso ir pauzės paritetas.

Struktūruojant muzikos erdvę, segmentavimo technika remiamasi visose jos koordinatėse: horizontalėje *c. f.* segmentai formuoja laisvųjų balsų melodijas ir kiekviena iš jų tampa *c. f.* melodijos izomeliniu variantu; įstrižainės koordinatėje šie segmentai imituojami, o vertikaleje, balsuose garsus keičiant pauzėmis, segmentuojamos sąskambių struktūros, sudaromi įvairūs jų variantai. Taigi veikiant segmentuotajam *c. f.*, generuojama *segmentuoti erdvė*.

*C. f.* segmentų atskyrimui naudojama menzūrų kaita. Segmentų ritmo variantiškumas kiek primena koloravimo techniką, tik kitu – ritmo, o ne garsų aukščio – aspektu. Kartojant koloruotąjį *c. f.*, kaskart skamba vis kitos koloratūros, o segmentuojant – naujas to paties segmento ritmo pavidalas. Atskiroje mišiu dalyje gali skambėti ir visa segmentuota *c. f.* melodija. Pavyzdžiui, J. Ockeghemo „Missa L’homme armé“ Kyrie dalyje *c. f.* tolygiai išdalintas visoms trimis dalies padalomis: Kyrie I tenka  $A_1, A_2, A_3$  *c.f.* padalos, „Christe“ –  $B_{1,2}, B_3$  (dukart), Kyrie II –  $A_1, A_2, A_3$ .

Laisvieji balsai taip pat segmentuojami pauzių ir iš *c. f.* kylančių intonacijų kaitos dėka (3 pvz.).

### 3 pvz.

Kiekviename balse galima matyti *c. f.* melodijos atvaizdą. Laisvųjų balsų melodinėse linijose išryškėjanti izomelija leidžia teigti, kad segmentuotasis *c. f.* daro poveikį kitiems balsams, o kartu ir erdvės struktūrai. Įstrižainę išryškina *c. f.* segmentų imitavimas ir balsų įstojimas po pauzių. Įstojimuose ryškėja intervalai, primenantys tam tikrą *c. f.* segmentą. Kyrie I balsų įstojimai sudaro aliuziją į  $A_1$  (gr. 4↑),  $B_1, B_2$  (gr. 4↓),  $A_2$  (gr. 1–gr. 5↓),  $A_1$  (gr. 4↑–d. 2↑),  $A_3, B_1, B_2$ , o galbūt ir  $B_3$

(d. 2↓); „Christe“ – į  $B_3$  (d. 2↑–gr. 5↓); Kyrie II – į  $B_3$  (d. 2↑–d. 2↓),  $A_2$  ir  $A_3$  (gr. 1),  $A_3$  ir  $B_3$  (d. 2↓),  $A_1$  (gr. 4↑),  $B_1, B_2$  (gr. 4↓, d. 2↓),  $A_1, A_3, B_1, B_2$  ir  $B_3$  (d. 2↓) (4 pvz.).

### 4 pvz.

Dėl pauzių keturbalsėje faktūroje neretai vienu metu skamba trys arba tik du balsai, todėl pauzės galima laikyti svarbiu vertikalės modeliavimo veiksniu. Jų dėka tampa įmanomi gausūs tesitūriškai diferencijuoti sąskambių variantai, kuriuos reikia traktuoti kaip vertikalės keiturgarsių struktūrų segmentavimą.

Segmentuotasis *c. f.* dažnai migruoja ir dėl to pasireiškia tesitūrinė *c. f.* melodijos dinamika, išryškinanti įstrižainės dimensiją, bei tesitūrinė tercijos intervalo specifika. Migruojantysis *c. f.* – tai polifoninės kompozicijos karkasas. Kaip žinia, migravimas paįvairina *c. f.* segmentavimą ir įprasmina ciklo vientisumą.

Apibendrinant galima teigti, kad segmentavimas atliekamas visose muzikos erdvės dimensijose – laisvųjų balsų melodijose, įstrižainėje imituojant *c. f.* segmentus ir fiksuojant balsų įstojimų sekoje, vertikaleje segmentuojant skambesio struktūras ir taip suformuojant sąskambių variantus. Taigi segmentuotasis *c. f.* generuoja homogenišką segmentuotąją muzikos erdvę.

**Diferencijuotojo (atribotojo) *c.f.* generatyvumas.** Siekiant išryškinti Renesanso daugiabalsės faktūros struktūrinį dvilypumą – *c. f.* ir laisvųjų balsų funkcijų atribojimą – tericinei izomelijai pritaikytas funkcinės prasmės kriterijus, t. y. jos semantizavimas. Iškilęs funkcinės prasmės prioritetas turėjo įtakos *c. f.* atribojimui nuo konteksto, todėl susiformavo specialus *c. f.* tipas, kurį vadiname diferencijuotoju (atribotoju) *c. f.*, kadangi izomelijoje jis funkciškai atskiriamas nuo laisvųjų balsų. Taigi erdvėje išsiskyrė skirtingą funkcinę prasmę turintys veiksniai. Reljefo funkciją erdvėje atlieka *c. f.*, o fono – laisvieji balsai. Jiems funkciškai diferencijuoti buvo pasitelktas ritmas, išryškinantis (sustambinant) *c. f.* ir taip atribojantis pastarąjį nuo laisvųjų balsų (5 pvz.).

Laisvuosiuose balsuose galima stebėti melodinės medžiagos išretinimo ir sutankinimo procesą, sąlygojamą *c. f.* generatyvumo. Taigi funkcionalumas kinta muzikos erdvės horizontalės koordinatėje. Vertikaleje funkcionalumas kinta komplementariai, tuo tarpu įstrižainė fiksuojama imitacijų bei kanonų dėka. Tad *c. f.* generatyvumas veikia trimatės erdvės struktūrą, kurią traktuojame kaip *funciškai diferencijuotąją*.

## 5 pvz.

*C. f.* atribojimo idėja padeda siekti architektūrinės simetrijos faktūroje, o kartu ir muzikos erdvėje, neapsiribojant vienu atribojimo modeliu. Mišiose *c. f.* ir laisvųjų balsų diferencijavimas, iškeliant diferencijavimo niuansus, traktuojamas kaip tęstinis reiškinys. Kiekvienoje dalyje ar padalėje pasirenkamas skirtingas diferencijavimo laipsnis – nuo maksimalaus iki minimalaus, be to, šis laipsnis kinta. Taip įgyvendinama *c. f.* ir laisvųjų balsų diferencijuotų funkcijų sąveika, dinamiškai pagrindžianti muzikos kūrinio struktūrą. Nevienodą *c. f.* diferencijavimą nuo laisvųjų balsų naudojo J. des Prez savo „Missa L’homme armé sexti toni“: nuo maksimalaus nutolimo iki visiško suartėjimo, netgi susiliejo. Kiekvienoje dalyje išryškėja tam tikras diferencijavimo planas: kraštinėse dalyse regimas funkcijų atitolinimas įreminant ciklą, tik Kyrie dalyje *c. f.* nuo kitų balsų tolsta laipsniškai, o Agnus Dei *c. f.* suartėjimas su laisvaisiais balsais priešpriešinamas maksimaliam atitolinimui; Gloria ir Credo dalyse, priešingai, *c. f.* iš pradžių maksimaliai atribojamas, vėliau abi funkcijos susilieja. Kaip ir kraštinėse dalyse, Credo dalyje funkcijos suartinamos laipsniškai, o Gloria maksimalus atitolinimas priešpriešinamas funkcijų suartinimui. Mišių ciklo aukso pjūvyje, Sanctus dalyje, pademonstruojamas didžiausias *c. f.* ir laisvųjų balsų funkcijų suartėjimas.

Kaip jau įsitikinome, diferencijuotasis *c. f.* generuoja laisvuosius balsus. Juose vyksta *c. f.* melodinės medžiagos išretinimas ir sutankinimas. *C. f.* generatyvumas veikia visomis funkciškai diferencijuotosios erdvės kryptimis: funkcionalumo kaita atliekama horizontalėje, vertikalėje ji fiksuojama komplementariai, o įstrižainėje išryškėja imitacijų bei kanonų dėka.

**Totaliai unifikuotojo *c. f.* generatyvumas.** Keičiant funkcinio diferencijavimo principą, tercinėje izomelijoje aktualizavosi priešinga linkme veikiantis totalumo principas, kuris kilo iš tercinės izomelijos prigimtinės savybės – vientisumo. Pastaroji savybė atsiskleidžia vientisai traktuojant visas polifoninės muzikos faktūros kryptis. Veikiant totalumo principui, XVI a. iškilo nauja *c. f.* traktavimo technika, kurią taikant kūrinėje *cantus prius factus* realiai figūruoja ne originaliu pavidalu, bet yra traktuojamas kaip melodinių intonacijų genofondas, formuojantis naujojo kūrinio faktūrą. Taikant unifikavimo techniką, *c. f.* intonacijomis pagrįsta imitacinė struktūra, kuri faktiškai yra pats *c. f.*, užpildo visą muzikos erdvę. Taigi ši struktūra, tarpininkaujanti tarp *c. f.* (horizontalė) ir foburdono (vertikalė), įkūnija įstrižainės dimensiją. Vyk-

tant totaliam *c. f.* unifikavimui, susiformuoja *totaliai unifikuotoji erdvė*. Šis naujas *c. f.* organizavimo principas atitiko tuo laikotarpiu besiformuojančią naująją muzikinės kompozicijos unifikavimo koncepciją ir naująją muzikinės medžiagos plėtojimo supratimą. Totaliai traktuojant visas muzikos erdvės koordinatas, jos tampa unifikuotos. Kadangi visoje erdvėje funkcionuoja tik *c. f.* intonacinė medžiaga, nebelieka laisvųjų balsų ir *c. f.* funkcijų pasidalijimo – paprasčiausiai nebelieka laisvosios sferos. *Cantus prius factus* melodija kūrinėje savo pirminiu pavidalu nepasirodo. Nuosekliu *c. f.* melodinės medžiagos dėstymu pasižymi nedideli motetai ir mišių pirmosios dalys, tuo tarpu stambesnėse kompozicijose, pvz., Gloria ir Credo mišių dalyse, *c. f.* medžiaga traktuojama laisviau – gretinamos skirtingos *cantus prius factus* intonacijos. Stambios apimties kūrinuose naudojami visi be išimties *c. f.* intonaciniai elementai, stengiantis išryškinti *cantus prius factus* melodijos ypatumus. Įdomu, kad netgi išvestos iš to paties melodinio šaltinio skirtingų autorių kūrinuose plėtojamos melodinės figūros skamba skirtingai.

Su naująja totalaus unifikavimo technika gali būti derinamas ir tradiciškai traktuojamas grieptasis *c. f.* (pvz., G. P. da Palestrinos „Missa L’homme armé“ ir kt.). Tokiu atveju taip pat atliekamas erdvės unifikavimas, pasireiškiantis intonacijų tapatumu bei sistemišku dėstymu visose dimensijose. *C. f.* unifikuotieji balsai, plėtojami lygiagrečiai griežtojo *c. f.*, suformuoja savarankiškus struktūrinius darinius, kartais neatitinkančius minėtojo *c. f.* struktūros. Tuomet iškyla vienalaikis skirtingų struktūrų derinimo fenomenas. Be to, totaliai unifikuotoje erdvėje susidaro keletas muzikinio laiko lygmenų, kadangi melodijos šaltinis įvelkamas į *cantus planus* apdarą, o laisvieji balsai „gyvena“ savo ritmu (G. P. da Palestrinos „Missa Panem nostrum“, „Missa Ut Re Mi Fa Sol La“, „Missa Ecce Sacerdos magnus“ ir kt.).

Kaip matome, unifikuotasis *c. f.* formuoja visas muzikos erdvės koordinatas. Horizontalėje fiksuojamas *c. f.* intonacijų unifikuotasis imitavimas. Įstrižainėje unifikavimo technika remiasi imitacijomis, formuojamomis tiek melodinės frazės pradžioje (proksimalinės), tiek viduryje (medialinės imitacijos). Vertikalėje imitacijos derinamos viena su kita orientuojantis į tercijos ir kvintos sąskambius. Įvairios struktūros unifikuotieji imitaciniai dariniai keičia vienas kitą ir juose dalyvauja visi balsai. Taigi totaliai unifikuotoje erdvėje visi trys parametrai tampa unifikuoti. Šis aukščiausiasis idealas buvo įgyvendintas ilgoje Renesanso muzikos erdvės raidoje.

## IŠVADOS

Pagrindinė atlikto tyrimo išvada – Renesanso polifoninės muzikos erdvės struktūra iš esmės atsiskleidžia kaip *c. f.* generatyvumas, paremtas tercijos intervalu. Erdvės struktūravimą galima įsivaizduoti šia seka:

1. Tercija struktūruoja visas polifoninės muzikos erdvės dimensijas ir yra jas vienijantis veiksnys.
2. Horizontalėje *c. f.* ir laisvųjų balsų melodinės lini-

jos grindžiamos tercinio lauko multiplikavimu.

3. Ištiržainę formuoja *c. f.* generuotų melodinių intonacijų imitacijos, pasireiškiančios terciniais perstatymais.

4. Vertikaliuosius sąskambius taip pat reglamentuoja tercijos intervalas.

5. *C. f.* yra muzikos erdvės generavimo ištaka.

6. *C. f.* kriterijus pagrindžia generuojamus erdvės tipus – koloruotąją, segmentuotąją, funkciškai diferencijuotąją ir totaliai unifikuojamąją erdvę.

7. Tercinė izomelija – principinė Renesanso muzikos erdvės tyrimo metodika.

Erdvinis Renesanso daugiabalsės muzikos įprasminimas toli peržengia polifonijos termino semantiką.

Gauta 2006 01 20

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> S. Handel, Space is to time as vision is to audition: Seductive but misleading, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 1988, vol. 14.
- <sup>2</sup> A. Schopenhauer, *The world as will and representation* (Transl. of 3rd. ed. published in 1859), New York: Dover, 1969; M. Kubovy, Should We Resist the Seductiveness of the Space-Time: vision:Audition Analogy?, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 1988, vol. 14.
- <sup>3</sup> G. Brelet, *Le Temps musical*, Paris: P. U. F., 1949, t. 1.
- <sup>4</sup> V. Gruodytė, Teoriniai muzikinės erdvės suvokimo apmatai, *Lietuvos muzikologija*, Vilnius, Lietuvos muzikos akademija, 2000, t. 1, p. 34.
- <sup>5</sup> Guido d'Arezzo. Micrologus de disciplina artis musicae, 1025–1026, *Guidonis Aretini. Micrologus*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, Rome, 1955.
- <sup>6</sup> Salimbene de Adam. Cronica, 1240, F. Bernini, *Salimbene de Adam. Cronica*. Bari, 1942, t. 2, p. 264f.
- <sup>7</sup> J. Tinctoris, Liber de arte contrapuncti, 1477, E. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864, v. IV; *Joannis Tinctoris Tractatus de Musica*, ed. E. de Coussemaker, Lille, 1875; *Source readings in music history, selected and annotated by Oliver Strunk: The Renaissance*, New York, 1965.
- <sup>8</sup> G. Zarlino, Le istituzioni harmoniche, Venezia, 1558, *Monuments of music and music literature in facsimile*, New York, 1965; *Source readings in music history, selected and annotated by Oliver Strunk...*
- <sup>9</sup> J. Tinctoris, Liber de arte contrapuncti, 1477; G. Zarlino, Le istituzioni harmoniche, Venezia, 1558; Guilelmus Monachus, De praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus, 1480, E. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864, v. III. p. 273ff; N. Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna pratica, Roma, 1555, *Documenta musicologica*, Erste Reihe, Kassel [u.a.], 1959; P. Cerone, *El Mellopeo y Maestro*, Napoli, G. B. Gargano e L. Nucci, 1613.
- <sup>10</sup> P. Cerone, ten pat; J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725; H. Bellermann, *Der Contrapunkt*, Berlin, IV Aufl, 1862; 1901.
- <sup>11</sup> Fr. W. Marpur, *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin, 1759;

A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1837–1847, Bd. 1–4.

- <sup>12</sup> E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts...* Bern, 1917 (vert. į rusų k.: Э. Курт, *Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха* (пер. с нем. З. Эвальд, под. ред. Б. В. Асафьева), Москва, 1931).
- <sup>13</sup> H. Mersmann, *Die Tonsprache der neuen Musik*, 1928, S. 36.
- <sup>14</sup> J. Ph. Kirnberger, *Grundgedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition*, Berlin, 1782.
- <sup>15</sup> H. Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*. Leipzig, 1988, <sup>4-6</sup> 1921.
- <sup>16</sup> H. H. Eggebrecht, *Riemann*, 1967.
- <sup>17</sup> P. Burke, *Renesansas*, Vilnius, 1992, p.17.
- <sup>18</sup> R. Janeliauskas, Komponavimo principų sistematikos pradžienys, *Muzikos komponavimo principai. Teorija ir praktika*, Vilnius, 2001, t. 1, p. 80, 158.
- <sup>19</sup> Ten pat.
- <sup>20</sup> E. H. Sparks, *Cantus firmus in Mass and motet 1420–1520*, Berkeley and Los Angeles, 1963; D. Dženkaitienė, Cantus firmus funkcija Renesanso muzikoje, *Muzikos komponavimo principai. Teorija ir praktika*; D. Dženkaitienė, The delimited cantus firmus in the Renaissance music, *Tiltai*, priedas Nr. 8, Klaipėdos universitetas, 2001.
- <sup>21</sup> J. Forner, J. Wilbrandt, *Schöpferischer Kontrapunkt*, Leipzig, 1979.

#### Daiva Dženkaitienė

#### GENERATION OF SOUNDING SPACE IN THE POLYPHONIC MUSIC OF THE RENAISSANCE

##### Summary

The melodic line of *cantus firmus* generates the space of polyphonic music of the Renaissance. From the melody of *cantus firmus*, most often fixed in tenor, the genetically analogous melodic lines of other voices are generated. The melodic line of *cantus firmus* grounds, organizes and manages the space of polyphonic music of the Renaissance. The process and principle of this self-formation of the space can be called generativeness of *cantus firmus*. *Cantus firmus* melody performs the function of partial element accumulating in itself the horizontal dimension. Its melodic line is the intonation gene pool of all the musical composition generating the melodic intonation material of the free voices. The generativeness of *cantus firmus* is grounded by the interval of third equaling all the intonations.

The space of the Renaissance polyphonic music is organized by raising a certain priority aspect. The priority of generativeness acts through the *cantus firmus* structure determining the shape and methods of treatment of the latter, and *cantus firmus* forms the space of polyphonic music by its generativeness. Melic, part and aggregate, functional meaning and totality generativeness priorities have determined the formation of the following four *cantus firmus* generativeness types: coloured, segmented, differentiated, totally unified. Through the action of a concrete *cantus firmus* generativeness type, four types of space of polyphonic music of the Renaissance are formed