

**Маја В. Радивојевић<sup>1</sup>***Универзитет у Крагујевцу**Филолошко-уметнички факултет**Универзитет уметности у Београду**Факултет музичке уметности**Докторске академске студије – Музичка теорија*

## ПРИМЕНА ТЕХНИКЕ ПОКРЕТНОГ КОНТРАПУНКТА У ТЕНОР МИСАМА ПАЛЕСТРИНЕ<sup>2</sup>

Технике имитације, кантуса фирмуса или покретног контрапункта, примењиване у већем делу опуса ренесансних композитора, истраживане су вековима како би се откриле њихове карактеристике и у потпуности разоткриле законитости њихове примене. За разлику од имитације или технике кантуса фирмуса, једна техника је представила посебан изазов истраживањима – техника покретног контрапункта. Заправо, појединости примене ове технике дуго аналитички нису биле познате, те она до почетка двадесетог века није била технички детаљно представљена ни у једној студији. Чување „композиторских тајни” било је својствено свима који су изнедрили композиције које садрже у себи ову технику, преношене су само од „мајстора” на „шегрта”, а рашчлањене су теоријски тек у радовима теоретичара деветнаестог и двадесетог века. Посебну важност, међутим, представило је дело *Покрећни контрапункт у стројном стилу* Сергеја Ивановича Тањејева (Сергеј Ив́анович Танџев, *Подвижной контрапункт стро́гого письма*, 1959), руског композитора и теоретичара. Циљ овог рада јесте представљање карактеристика примењене технике покретног контрапункта и њеног садејства са техником кантуса фирмуса у Палестрининим (Giovanni Pierluigi da Palestrina) тенор мисама. Аналитички узорак обухвата свих седам тенор миса овог композитора, те ће се на основу њих утврдити законитости композиционог поступка које обухватају сучељавање две врло битне контрапунктске технике у музици ренесансе.

**Кључне речи:** Палестрина, кантус фирмус, покретни контрапункт, полифонија, тенор мисе.

### 1. ОСОБЕНОСТИ ТЕНОР МИСА ПАЛЕСТРИНЕ

Палестринин опус садржи само седам тенор миса од укупно око сто четири, колико их је написао, будући да је компоновање овог типа мисе било актуелно у његово доба. То су мисе следећих назива: *Ecce sacerdos*

<sup>1</sup> maja@filum.kg.ac.rs

<sup>2</sup> Овај рад је део испитног истраживања на предмету *Музичка теорија 1*, одбрањеног код проф. др Зорана Божанића на Факултету музичке уметности у Београду.

*magnus* (четворогласна), *L'homme arme* (петогласна), *Panem nostrum* (петогласна), *Ave Maria* (шестогласна), *Ut, re, mi, fa, sol, la* (шестогласна), *Veni Creator Spiritus* (шестогласна) и *Octavi toni* (шестогласна). Иако су мелодије кантуса фирмуса у овим мисама различитог порекла, овде их обједињује начин њихове поставке, у контексту контрапунктске фактуре и третмана кантуса фирмуса, те и у смислу његовог излагања у дугим и једнаким нотним вредностима.

Како излагање кантуса фирмуса у истој деоници читавим њеним трајањем представља једну од истакнутијих одлика тенор мисе, ову карактеристику можемо уочити и у Палестрининим тенор мисама. Наиме: током мисе *L'homme arme*, мелодија кантуса фирмуса је позиционирана у деоници првог тенора; у миси *Panem nostrum* у квинтусу (баритону); у *Ave Maria* у другом тенору; у *Ut, re, mi, fa, sol, la* у другом кантусу, као и у миси *Octavi toni*; у миси *Veni Creator Spiritus* у првом кантусу; у *Ecce sacerdos magnus* се кантус фирмус премешта тако што је прво пласиран у кантусу, затим алту, тенору, а у завршним ставовима (*Agnus Dei*) поново у алту, па у кантусу.

Уколико размотримо контекст настанка ових миса, приметимо да употреба одређеног музичког материјала као кантуса фирмуса за све ове мисе није доведена у посебан контекст, нити је њихова специфична намена јасна за све њих. Може се утврдити да су Палестринине тенор мисе компоноване на основу мелодија различитог порекла (Casimiri, 1939). Стога, већина је компонована на кантус фирмус који је преузет из Грегоријанског корала (*Ecce sacerdos magnus*, *Panem nostrum*, *Ave Maria* и *Veni Creator Spiritus*); једна од њих је заснована на мелодији популарне песме (*L'homme armé*), једну карактерише кантус фирмус заснован на првих шест тонова природне лествице (*Ut, re, mi, fa, sol, la*), а за једну порекло није јасно, јер именом указује само на модус, што резултира претпоставком да је кантус фирмус компонован (*Octavi toni*; Радивојевић 2015а: 519).

Ове мелодије у функцији кантуса фирмуса карактерише различита структура, тако да можемо срести како целовиту мелодију – сачињену од само једне фразе (*Ut, re, mi, fa, sol, la*), тако и оне које садрже комплексну структуру коју чини чак тринаест фраза (*Pater noster*). Свака мелодија у улози кантуса фирмуса претрпела је извесни вид 'симплификације' при њеној поставци у контрапунктској фактури, будући да су све мелодије у мисама представљене у дугим нотним вредностима, што и јесте основна карактеристика тенор миса (Repačić 2004: 53–56). Током ставова, сваки кантус фирмус се понавља по више пута, а ретко у свом оригиналном виду (онако како је експонован на почетку сваке мисе): почевши од њихове поставке у ставовима где преовлађује хомофонизована фактура због велике количине текста (попут ставова *Gloria* или *Credo*), а где је неопходна извесна 'ритмизација' мелодије кантуса фирмуса (силабична поставка текста), па све до његове транспозиције на другу висину или излагања у аугментацији или чак ретроградно или инверзно (као у миси

*Ut, re, mi, fa, sol, la*). Кантус фирмус током миса трпи извесне измене, али увек остаје у истој деоници унутар контрапунктске фактуре довољно препознатљив аналитичаревом оку (Радивојевић 2015а: 524–529).

Фактурно издвајање мелодије кантуса фирмуса у виду дугих нотних вредности, свакако, није једини начин њеног истицања. Ова базична мелодија, која често бива на изванредан начин најављена имитативним излагањем њеног почетка (у случајевим када кантус фирмус наступа након имитационог слоја фактуре), истакнута је својим регистром (било у спољним или високим гласовима или у специфичном регистру једне вокалне деонице), а њени врхунци готово увек бивају и разоткривени 'повлачењем' осталих фактурних слојева у позадински план (Радивојевић 2015а: 529–531).

Такође, оно што умногоме карактерише велики број тенор миса, а уз то и Палестринине, јесте и својеврстан утицај оваквог начина обликовања и излагања кантуса фирмуса на форму и структуру читаве мисе. Треба нагласити да ова појава није обавезна када се ради о тенор мисама, али се ипак у знатно већој мери може сусрести „структурни кантус фирмус” у мисама оваквог типа него у неким другим мисама (Sparks 1963: 83–93). Наиме, примена технике кантуса фирмуса у тенор мисама Палестрине, подразумева да структура и дужина његове мелодије (као и њених фраза), има битну улогу у профилисању форме миса. Зато, излагање кантуса фирмуса може да утиче на рашчлањавање елемената форме, али не сме се заборавити и да има битну улогу код повезивања одређених сегмената форме миса (поготово оних најмањих – пододсека а некад и одсека). Уз то, поставка и различита излагања кантуса фирмуса увелико утичу на организацију целокупног музичког садржаја мисе, што се највише огледа у обликовању различитих врста фактуре и њихове смене (Радивојевић 2015б: 49–82).

## 2. ПРЕГЛЕД ТЕОРИЈСКИХ КОНЦЕПАТА ТЕОРИЈЕ ПОКРЕТНОГ КОНТРАПУНКТА

Истраживања принципа/поступака у композиционом процесу којим се бави теорија покретног контрапункта може се односити на широки спектар различитих уодношавања гласова унутар контрапунктске фактуре. У оквиру примене покретног контрапункта налазимо могућност његове поделе на вертикални, хоризонтални и двоструко-покретни контрапункт (Воžанић 2014: 13–16).

Шта заправо подразумева техника покретног контрапункта? Постоји више увида у ову проблематику која је дуго опстала као тајна великих уметника, те све до Тањејева није у потпуности расветљена у трактатима, списима и студијама музиколога и музичких теоретичара који су се бавили овом проблематиком.

Ова истраживања започела су још у средњем веку, а прва дефинисања начина премештања гласова контрапунктске фактуре примећена

су у разним трактатима о музици. Кроз развој теоријске мисли коју носе радови поменутих и других музиколога и музичких теоретичара, може се запазити огроман напор за дефинисањем односа гласова у контрапунктској фактури прожет све детаљнијом и одређенијом терминологијом. Ретко која од поменутих студија доноси значајну новину у дефинисању поступака 'премештања' гласова контрапунктске фактуре. Теорије које су најближе биле одређењу покретног контрапункта, углавном су се зауставиле на карактеризацији односа гласова у замени њиховог места (обртајни контрапункт) без детаљнијег увида у ситуације када њихово „једноставно” обртање заправо садржи и одређене измене позиција гласова (Воžанић 2008: 31–34). Као што се може приметити, сви ови аспекти разматрања теорије покретног контрапункта јако су блиски само његовом вертикалном домену, што је разумљиво имајући у виду да је један од битних проблема у поставци, а самим тим и у разматрању дате контрапунктске фактуре заправо вертикала која настаје као резултат уодношавања линија гласова који је чине.

Можда, стога, заправо и није толико невероватна чињеница то да уџбеници и студије из области контрапункта и ренесансне музичке праксе, заправо не доносе појашњење аспеката ове контрапунктске технике. Једна од најистакнутијих студија која се бави питањем ренесансне музичке праксе – Манфреда Букофзера *Студије о средњовековној и ренесансној музици* (Manfred F. Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, 1950) – дотиче се свих аспеката музичке праксе ових периода, уз њихово детаљно објашњење, али се о техници сложеног контрапункта (тима и наравно покретног контрапункта) не говори експлицитно (Bukofzer 1950). У студији Густава Риса *Музика у ренесанси* (Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, 1954) могу се наћи још детаљнији прикази музичке праксе композитора (поготово у светлу стилских карактеристика различитих композиторских генерација и школа) овог доба, али поново без јасног упућивања на проблематику покретног контрапункта (Reese 1954). Уколико пажњу више фокусирамо на студије уџбеничког типа, онда се свакако не сме заборавити Јепесенов *Контрапункт: Полифони вокални стил шеснаестог века* (Knud Jeppesen, *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, 1939) која је конципирана тако да прво садржи општи теоријски део о контрапунктској техници, а затим обрађује контрапунктске врсте кроз вежбања, без јасне поставке теорије покретног контрапункта и његове примене (Jeppesen 1992).

Преглед уџбеника на просторима бивше Југославије такође није показао знатну разлику. Ни код Лучића (Franjo Lučić, *Polifona kompozicija*, 1954) ни код Перичића (Vlastimir Peričić, *Vokalni kontrapunkt*, 1979) није приказана ова проблематика, већ су оба уџбеника конципирана као општи приступи контрапунктској техници и полифоним композицијама (Lučić 1954; Peričić 2003). Тек у уџбенику Владимира Тошића *Вокални контрапункт ренесансе* (2014) први пут се представљају теоријски погледи везани за теорију сложеног контрапункта, а уз то и покретног контрапункта. Овде аутор, међутим, све видове технике

покретног контрапункта представља у кратким цртама, без освртања на укупну његову проблематику или порекло, дајући основе за препознавање датих појава, без конкретног навођења методологије за њихово изучавање/аналитичко представљање (Тошић 2004: 179–184).

Аналитичке студије аутора са наших простора, са друге стране, дају већи допринос, за разлику од уџбеника, те се детаљније баве овом проблематиком. Два аутора се посебно истичу својим аналитичко-теоријским радом на овој теми: Предраг Репанић и Зоран Божанић, а оба аутора се ослањају (макар у одређеној мери и кроз категоризацију видова сложеног контрапункта и покретног контрапункта) на теоријске поставке Тањејева.

Нешто удаљенији теоријски приступ (у односу на Тањејева) представља мишљење Предрага Репанића. Наиме, овај аутор разликује „релације померајућих контрапункта” те их разликује и према броју гласова на: двоструке, троструке итд. померајуће контрапункте. Терминолошки, почетни спој овај аутор одређује као „модел померајућих контрапункта”, а резултат њиховог премештања као „консеквенцу померајућих контрапункта”. Налик на Тањејева, Репанић такође разликује три различита вида премештања гласова: вертикално, хоризонтално и двоструко, уз главну разлику у виду методолошке линије при аналитичком одређењу.

Поред ове опширне категоризације аспеката покретног контрапункта, у студији „Имитација померајућих контрапункта”, аутор говори о методолошком усмерењу при анализи датих ситуација, те издваја неколико „група” поступака у оквиру „имитације померајућих контрапункта”. Тако, у првој групи користи се само истосмерна реперкусија, а имитациони интервали су исти, нема присуства хоризонтално-покретног контрапункта; у другој групи се јавља разломљена реперкусија, могуће је мултидимензионално померање, подразумева се вертикално-покретни контрапункт док је примена двоструког само резултат случајности; трећу групу карактерише двоструко померање, реперкусија обухвата аспекте претходних група, спољњи гласови образују одређени интервалски оквир, а временска растојања међу гласовима су међусобно различита (Репанић 2007: 92–95). Касније, аутор је додао још једну групу – четврту коју карактерише исто временско растојање, различити су интервали имитације, али истосмерни, а добија се у резултату обртајни контрапункт у децими.

Као што се може приметити, аутор је оригинално, на веома детаљан начин описује све могућности у комбиновању различитих аспеката имитације која подразумева примену покретног контрапункта, међутим, доста удаљено од математичког методолошког приступа Сергеја Тањејева.

За разлику од претходно наведеног приступа, Зоран Божанић представља у неколико теоријско-аналитичких студија, а затим и у својој дисертацији (Зоран Божанић, „Теорија сложеног контрапункта на примеру музичке праксе строгог стила”, 2014) аспекте технике покретног контрапункта према Тањејеву на примеру музичке праксе строгог стила, користећи се његовом методологијом и терминологијом. Тако, први спој гласова се назива „првобитним спојем” а свако наредно њихово

заједничко јављање које доноси неки вид измене у њиховом односу као „изведени спој”. За разлику од Репанићевог приступа, Божанић преузима математички приступ Тањејева, па се зато користи математичким симболима и операцијама које описују „шта се мења” у изведеном споју у односу на првобитни.

Како Божанић наводи, померање гласова изменом висинских односа гласова које резултира задржавањем релативне висине/позиције уз удаљавање или приближавање назива се „правим премештањем” и означава се симболом =. Уколико гласови замене места у супротном премештању, појава се означава симболом х. Свако удаљавање гласова обележава се симболом +, док се њихово приближавање означава са -. Разлика у „формулама” се огледа у поставци једначине, те се за вертикално-покретни контрапункт израчунава  $\text{index verticalis} - Jv$  у изведеном споју, а код хоризонтално-покретног контрапункта у једначину улази ознака  $Sp$  која означава слободни глас у основној конструкцији која мора бити израђена зарад објашњења деловања хоризонталног премештања гласова у контрапунктској фактури. Посебан значај ови симболи добијају у поставци канонске или других сложенијих видова имитације која подразумева употребу двоструког премештања (Vožanić 2005: 23–41; Vožanić 2008: 30–47; Vožanić 2009: 119–126).<sup>3</sup>

Треба нагласити да је теоријски приступ Сергеја Тањејева, који преноси у својој студији *Вертикално-покретни контрапункт у теоријској концепцији С. И. Тањејева* Зоран Божанић (2008), резултирао посебним табеларним прегледом који умногоме може олакшати аналитички процес при одређењу вертикалних премештања датих интервалских односа, с обзиром на то да даје преглед свих могућих интервала (Vožanić 2008: 47). Божанић је такође дао увид у теоријски приступ односа имитације (са примењеним покретним контрапунктом) са кантусом фирмусом, што представља посебно комплексну контрапунктску ситуацију.

Из приложеног можемо закључити да је техника покретног контрапункта до сада била предмет истраживања многих музичких теоретичара, али у различитим доменима и под различитим методолошким условима. Теорија коју је пружио Сергеј Тањејев и даље остаје као најкомплетнији увид у дату проблематику, јер једини даје заиста опширан преглед различитих видова технике сложеног контрапункта са свим њеним поткатегоријама. Такође, значајни су доприноси и свих осталих теоретичара, будући да су ову теоријску поставку развијали, свако у сопственим условима, који умногоме доприносе данашњој теоријској мисли.

Уколико се размотре сви теоријски концепти везани за истраживања технике покретног контрапункта, увидеће се да је њихов допринос велики и важан за обликовање теоријског аспекта целокупне области контрапункта. Њихова разноврсност у приступу овој проблематици показује само сложеност у разматрању елемената ове технике и, чини

3 Важно је нагласити да Божанић у својим студијама преузима и симболе за означавање односа гласова из теорије Тањејева.



се, може деловати врло незахвално уколико би се тражило одређење њихове веће или мање „тачности” ако их на тај начин упоредимо. Оно што је свакако за њих заједничко јесте њихов корен – теорија коју је поставио Тањејев, тако да сваки од ових приступа техници покретног контрапункта треба посматрати као одређену врсту надградње основа теорије Тањејева. Избор методолошког оквира који пласирају ови различити приступи, на крају остаје на аналитичару који се бави у свом раду овом проблематиком. Њихова примењивост је несумњиво велика, о чему говоре бројни радови и студије поменутих аутора.

### 3. ТЕХНИКА ПОКРЕТНОГ КОНТРАПУНКТА У САДЕЈСТВУ СА КАНТУСОМ ФИРМУСОМ

Уколико бисмо желели да са сигурношћу утврдимо односе имитационог слоја контрапунктске фактуре и његов однос са кантусом фирмусом, морали бисмо да изаберемо чврст методолошки ослонац да би резултати били релевантни. У контексту овог рада користиће се студија Зорана Божанића *Имитација на кантус фирмус у ренесансној вокалној полифонији (Imitation on Cantus Firmus in Renaissance Vocal Polyphony, 2011)*. Аутор у овој студији представља више аспеката под којим би могло да се анализира садејство технике имитације са техником кантуса фирмуса. Овде се наводи више типова комбинација технике имитације у садејству са кантусом фирмусом: 1 – имитација може бити уведена пре излагања кантуса фирмуса, након чијег наступа следи прекид имитације, те се образује слободни контрапунктски ток; 2 – може се јавити рашчлањавање мелодије кантуса фирмуса на фразе које ће се засебно имитационо излагати током различитих делова композиције; и 3 – имитација се може образовати на фону кантуса фирмуса (Božanić 2011). У фокусу ће бити ситуације у којима кантус фирмус и имитациони слој заједно наступају, те овде неће бити представљени примери где се имитација напушта по уласку базичне мелодије, као ни примери са прекидом кантуса фирмуса наступом имитационог слоја. У овом раду ће аналитички бити представљени само примери образовања имитације на фону кантуса фирмуса, будући да једино овај вид њиховог садејства подразумева и употребу технике покретног контрапункта. Такође, због обима овог рада, биће представљени само репрезентативни примери, будући да је аналитички узорак обиман. Треба још нагласити и то да сви примери који следе могу имати двоструки аналитички увид. Сам имитациони слој садржи примену технике покретног контрапункта, а онда се може посматрати и његов спој са базичном мелодијом, што јесте заправо тема овог рада.

Уколико претходно речено узмемо у обзир, запазићемо следеће: посматрање спојева кантуса фирмуса и имитационог слоја може резултирати само као хоризонтално померање (најчешће у случају када је кантус фирмус у спољњем гласу и да је интервал имитације октава или прима) или као двоструко померање (измештање и по вертикали и по

хоризонтали). Примена вертикално-покретног контрапункта у овом случају није могућа, с обзиром на то да би то исто подразумевало и имитациону поставку кантуса фирмуса или истовремени наступ свих тема (што би се претворило у хомофону фактуру) да би увек на истој временској удаљености настао њихов спој (Воžанић 2011). Имајући у виду да је тема овог рада аналитички приказ тенор миса, сретаћемо се само са применом хоризонтално-покретног или двоструко-покретног контрапункта.

Уколико размотримо примере који се заснивају на односу кантуса фирмуса и имитационог слоја, где је примењена техника покретног контрапункта, а да је имитација уведена непосредно пред почетак излагања основне мелодије, можемо увидети да је најчешће примењен двоструко-покретни контрапункт, с обзиром на то да је имитација на прими/октави током трајања читавог одсека/пододсека врло ретко заступљена.

Примену двоструко-покретног контрапункта у споју кантуса фирмуса и имитационог слоја, а где је имитација уведена непосредно пред почетак излагања кантуса фирмуса, срећемо у примеру мисе *Ave Maria*, током трећег дела става *Credo* (т. 217–221). Имитациони слој се у овом примеру (пример бр. 1) уводи за четвртину раније од наступа кантуса фирмуса. Међутим, због трајања теме, долази до истовременог 'звучања' имитационог слоја и фразе кантуса фирмуса. Првобитни спој<sup>4</sup> представља наступ пропосте у кантусу (т. 217) и кантус фирмуса у тенору II (т. 217). Први изведени спој чине прва респоста у алту I (т. 217) и наступ кантуса фирмуса, где се примећује померање алта I за октаву наниже и за две четвртине удесно (овде се условно може говорити само о хоризонталном премерању, јер је интервал имитације октава). Други изведени спој чини наступ кантуса фирмуса и алт II (т. 218), где примећујемо померање алта II за кварту наниже и за такт удесно у односу на првобитни спој. Трећи изведени спој чини кантус фирмус и наступ теме у басу (т. 218) где примећујемо померање баса за две октаве наниже и за такт у десно. Последњи изведени спој чини наступ основне мелодије и наступ теме у тенору I (т. 218), где је овај наступ теме померен за кварту наниже и за такт и по удесно у односу на првобитни спој:

---

4 Прво заједничко звучање пропосте и респосте.



Пример 1. Миса *Ave Maria*, Credo, III део, XIII одсек (т. 217–221)

XIII

rum. Et vi - tam ven - tú - ri sae - cu - li. A -

rum. Et vi - tam ven - tú - ri sae - cu - li.

rum. Et vi - tam ven - tú - ri sae - cu - li. A -

rum. Et vi - tam ven - tú - ri sae - cu - li. A -

cf

A - - ye Ma - - ri -

[A - - men, a - - men,

rum. Et vi - tam ven - tú - ri sae - cu - li. A -

V - I

Примери примене хоризонтално-покретног контрапункта су јако ретки, због већ поменутих услова у којима се јављају. Због тога, често су представљени кратким имитационим слојем који, ван оваквог разматрања, не би могао самостално да се посматра (у контексту примене технике покретног контрапункта). У ситуацији када се имитациони слој уводи пре наступа кантуса фирмуса, овакав пример можемо срести у миси *Panem nostrum*, у другом делу става Кугие (пододсек Iв, т. 46–50, пример 2). У овом примеру, првобитни спој чини наступ теме у алту (т. 46) са наступом кантуса фирмуса у квинтусу (баритону, т. 47), а једини изведени спој наступ основне мелодије и респоста која се сада налази у басу (т. 47). Имитација теме је на доњој октави, те је само измењен хоризонтални интервал – тема у басу је померена за пола такта удесно у односу на првобитни спој:



I (т. 51), где је примењен двоструко-покретни контрапункт померањем теме за дуодециму навише и за један такт удесно. Последњи изведени спој чини наступ теме у кантусу (т. 52) са кантусом фирмусом, где примењујемо померање за октаву навише и за два такта у десно у односу на првобитни спој:

**Пример 3. Миса *Octavi toni*, Credo, I део, XVIII одсек (т. 50–54)**

XVIII

nes, et pro.pter no - stramsa - lú - tem de - scén - dit, de - scén - dit

et pro.pter no - stramsa - lú - tem de - scén - dit

et pro.pter no - stramsa - lú - tem de - scén - dit

et pro.pter no - stramsa - lú - tem de - scén - dit

et pro.pter no - stramsa - lú - tem de - scén - dit

et pro.pter no - stramsa - lú - tem de - scén - dit

V I

Због специфичних услова у којима може да се јави примена само хоризонтално-покретног контрапункта, у овом тренутку ћемо се послужити примером у ком се имитациони слој образује за време трајања кантуса фирмуса чије је излагање започето доста раније. Стога, у миси *Veni Creatur Spiritus*, у ставу *Agnus Dei I*, налазимо примену хоризонтално-покретног контрапункта (т. 18–23), где ће се првобитним спојем сматрати однос кантуса фирмуса и пропосте у тренутку уласка имитационог слоја (т. 18, пример 4). Имитација се одвија на 'одговарајућем' интервалу – прими, а разликује се само временски интервал. Тако, први изведени спој који чини наступ алта (т. 19) са кантусом фирмусом, доноси померање за такт и по у десно, а други изведени спој карактерише померање тенора I (т. 20) за два такта удесно у односу на првобитни спој. Наступ теме у тенору II (т. 18) је само хармонско удвајање пропосте на доњој терци.



у односу на само хоризонтално померање. Међутим, уколико пратимо услове његовог препознавања (у виду обавезног одређеног интервала имитације), можемо наћи и пар примера само хоризонталног померања.

Примену двоструко-покретног контрапункта можемо приметити у примеру 5, у миси *Ecce Sacerdos Magnus*, у првом делу првог става (т. 1–9), где кантус фирмус наступа први, а пола такта након њега и пропоста у тенору. Први изведени спој са кантусом фирмусом чини наступ респосте у алту (т. 3), где примећујемо померање за кварту навише и за два такта удесно у односу на првобитни спој. Други изведени спој се образује са наступом теме у басу (т. 6) чиме долази до померања за октаву наниже и за четири и по такта:

**Пример 5. Миса *Ecce sacerdos magnus*, Кугие, I део, I одсек (т. 1–9)**

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system shows the vocal parts (Cantus Firmus, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment (V6 - I). The Cantus Firmus part is in the soprano clef, and the other vocal parts are in the alto, tenor, and bass clefs. The piano part is in the bass clef. The lyrics are: "Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, qui Ky - ri - e e - lé - i - son, e - lé - i - son, qui Ky - ri - e e - lé - i - son." The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with imitative entries. The Cantus Firmus part is in the soprano clef, and the other vocal parts are in the alto, tenor, and bass clefs. The piano part is in the bass clef. The lyrics are: "Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, qui Ky - ri - e e - lé - i - son, e - lé - i - son, qui Ky - ri - e e - lé - i - son."

Пример 6 у ком можемо да приметимо само хоризонтално померање (у односу на првобитни спој), срећемо у миси *L'homme armé*, у првом делу првог става (т. 10–14). И у овом примеру се имитативни слој контрапунктске фактуре јавља убрзо након почетка кантуса фирмуса, свега након једне четвртине. Стога, првобитни спој чине кантус фирмус у тенору I (т. 10) и наступ пропосте у кантусу (у т. 10). Први изведени спој се образује наступом респосте у тенору II у истом такту, где је примењена имитација на доњој октави (што јесте један од одговарајућих интервала), са померањем за пола такта у десно у односу на првобитни спој. Други



изведени спој настаје излагањем теме у алту т. 11). Овде је имитација на истом интервалу (доња октава), а ова респоста наступа са удаљењем за један и по такт у односу на првобитни спој:

**Пример 6. Миса *L'homme armé*, Kyrie, I део, III одсек (т. 10–14)**

The musical score shows five staves for voices C, A, T I, T II, and B. The lyrics are: son,] (Ky - ri - e e - lé - i - son,)... The score includes dynamics like 'cf' and 'V - I'. There are also some markings like 'III' and '40' at the beginning of the section.

Можемо закључити да су примери који садрже померање по питању обе осе далеко бројнији и транспарентнији у односу на оне који садрже само хоризонтално померање. Бројност примера у којима кантус фирмус наступа пре имитационог слоја контрапунктске фактуре може се изједначити са онима где имитација наступа прва, за разлику од ситуација у којима они наступају истовремено, којих има најмање.

Поред набројаних примера и варијанти у којима се среће примена покретног контрапункта, постоје и посебно сложене ситуације у којима се ова техника може манифестовати. У примеру из мисе *Ut, re, mi, fa, sol, la*, као врхунац комбинација контрапунктских техника, показало се канонско излагање кантуса фирмуса у завршном ставу. Овај став карактерише канон сачињен од излагања кантуса фирмуса уз које се у осталим фактурним гласовима образује имитација.

У примеру 7 можемо приметити да се тематски издвајају два имитациона слоја заснована на различитим темама: прва тема (а) је заснована на материјалу кантуса фирмуса (јавља се у кантусу I, т. 1), док другу тему (б) представља контрастни материјал (у басу т. 1). Канон се образује три такта касније, где кантус II (т. 4) и алт III (т. 5) излажу кантус фирмус са имитацијом на доњој квинти, што се такође може условно протумачити и као треће и четврто излагање прве теме. Канонска имитација траје до краја става.

У поменутом примеру такође се може уочити дејство двоструко-покретног контрапункта. Имајући у виду да прва тема носи материјал кантуса фирмуса, првобитни спој овде чини истовремени наступ двеју тема (прва у првом кантусу и друга у басу). У првом





The image shows a musical score for a canon with six staves. The lyrics are "A - gnus De - i,". The score is written in a single system with six staves. The first staff has a measure number "10" above it. The lyrics are distributed across the staves: [A - gnus De - i,] on the first staff, De - i, on the second, De - i, <A - gnus De - on the third, i,..... [A - gnus De - i,] [A - gnus..... De - i,] on the fourth, De - i, {A - gnus De - i,} on the fifth, and [A - gnus..... De - i,] on the sixth.

Примери оваквих ситуација, где истовремено у канону учествује и имитациони слој контрапунктске фактуре и кантус фирмус су ретки, управо због тежине и комплексности њихове структуре. Њихово често појављивање у завршним ставовима представља својеврсну кулминацију примењених композиционих техника.

#### 4. ЗАКЉУЧАК

Разматрање технике покретног контрапункта у научним студијама и истраживањима резултирало је великим бројем студија малог броја теоретичара које се конкретно баве овом проблематиком. Истраживачи који се баве испитивањем поменуте области дају више различитих аналитичких приступа техници покретног контрапункта, али се такође сви позивају, макар у одређеној мери, на теоријске концепте које је поставио Сергеј Тањејев у својој студији.

Уодношавање имитационог слоја контрапунктске фактуре у којој може бити примењен покретни контрапункт са кантусом фирмусом као базом композиције није умногоме дефинисан до сада, осим у пар научних студија. Претпоставља се да код многих теоретичара математичка прорачунатост коју подразумева техника покретног контрапункта, као и устаљена основна конструкција кантуса фирмуса, у овом тренутку могу покренути питање: која техника има примат у композиционом поступку? Ослањајући се на традиционалне домене музичко-теоријских списа, може се рећи да ипак кантус фирмус преовладава као база читаве композиционе структуре, док техника покретног контрапункта са свим њеним елементима заправо омогућава савршено садејство са комплексним имитационим слојем.

У тенор мисама Палестрине могло се приметити да постоји више различитих видова оваквог спајања кантуса фирмуса и имитације, при чему се обавезно јавља и покретни контрапункт. Утицај покретног контрапункта манифестује се кроз деловање или хоризонталног померања или кроз двоструко померање, имајући у виду да вертикално као самостално није могуће, јер би тражило исто тако и имитациону поставку кантуса фирмуса. Такође, знатно су бројнији примери примене двоструког померања за разлику од само хоризонталног, јер је ово друго могуће искључиво у одређеним, готово синтетичким условима као што је прецизиран интервал имитације или одређена позиција кантуса фирмуса. Могло се приметити и то да је садејство ових техника чешће омогућено када једна од ових страна наступа прва – или имитациони слој контрапунктске фактуре или сам кантус фирмус, док су примери њиховог истовременог наступа знатно ређи. Двоструко померање у имитацији резултирало је различитим ситуацијама од којих неке могу бити и посебно компликованог вида као што је комбинација два имитациона слоја уз канонско излагање кантуса фирмуса. У тим ситуацијама, олакшавајуће околности углавном бивају презентоване у виду заједничког тематског материјала, као што у датом примеру прва од тема антиципира кантус фирмус коришћењем материјала који он носи.

У оквиру представљених примера изведених из тенор миса Палестрине, може се уочити да кантус фирмус својим наступом увелико делује на обликовање имитационог слоја контрапунктске фактуре, а примена технике покретног контрапункта у аналитичком узорку обухвата различите промене хоризонталних и вертикалних интервала. Због ограничења овог рада, сви примери су само описани, те се није приступило њиховој анализи према неком од методолошких приступа који су наведени у овом раду, с обзиром на то да би таква анализа обухватила знатно детаљнији приступ свакој ситуацији. Зато, будућа истраживања ће имати задатак да се у њима, на неки од описаних начина, подробније приђе техници покретног контрапункта у оквиру Палестрининог опуса.

## Листа референци

- Božanić 2005: Z. Božanić, Horizontalno-pokretni kontrapunkt u teorijskoj koncepciji S. I. Tanjejeva, *Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Muzička teorija i analiza 2, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 23–41.
- Božanić 2007: Z. Božanić, *Muzička fraza*, Beograd: Clio.
- Božanić 2008: Z. Božanić, Vertikalno-pokretni kontrapunkt u svetlu teorije S. I. Tanjejeva, *Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Muzička teorija i analiza 5, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 30–47.
- Božanić 2009: Z. Božanić, Aspekti kanonske imitacije u teoriji pokretnog kontrapunkta, *Časopis Katedre za muzičku teoriju*, Muzička teorija i analiza 1/2009, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 119–126.

- Božanić 2011: Z. 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, Belgrade: Faculty of Music, Belgrade, rukopis.
- Božanić 2014: Z. Božanić, Teorija složenog kontrapunkta na primeru muzičke prakse strogog stila, doktorska disertacija, rukopis, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Bukofzer 1950: M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Casimiri 1939: R. Casimiri, *Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma: Edizione Fratelli Scalera, I, VI, XXI, XXV, XXVII, XXVIII.
- Jeppesen 1992: K. Jeppesen, *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York: Dover Publications, Inc.
- Lučić 1954: F. Lučić, *Polifona kompozicija*, Zagreb: Školska knjiga.
- Peričić 2003: V. Peričić, *Vokalni kontrapunkt*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Радивојевић 2015а: М. Радивојевић, Мелодија кантуса фирмуса у тенор мисама Палестрине, *Владо С. Милошевић: Етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација, тематски зборник*, Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци. 517–536.
- Радивојевић 2015б: М. Радивојевић, Примена технике кантуса фирмуса и њен утицај на конституисање музичке форме у тенор мисама Ђованија Пјерлуиђија да Палестрине, специјалистички рад, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности.
- Reese 1954: G. Reese, *Music in the Renaissance*, London: J.M. Dent & Sons LTD.
- Repanić: P. Repanić, Postupci i tehnike pomerajućih kontrapunkta u renesansnoj vokalnoj polifoniji, analitička studija, rukopis.
- Repanić 2004: P. Repanić, Osnovni principi rada sa kantusom firmusom u renesansnoj vokalnoj polifoniji, *Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Muzička teorija i analiza 1, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 52–71.
- Repanić 2007: P. Repanić, Imitacija pomerajućih kontrapunkta, *Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Muzička teorija i analiza 4, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 88–103.
- Sparks 1963: E. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Tošić 2014: V. Tošić, *Vokalni kontrapunkt renesanse*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Maја V. Radivojević

## APPLICATION OF THE CONVERTIBLE COUNTERPOINT TECHNIQUE IN TENOR MASSES OF PALESTRINA

Summary

Imitation, cantus firmus or a convertible counterpoint technique, applied in the most part of Renaissance composers' pieces, has been explored for centuries now with a goal to discover all their characteristics and fully unravel the regulations of their application. Unlike imitation or cantus firmus technique, the technique of convertible counterpoint represents a special challenge to researchers. In fact, for a long period of time its special features had not been recognized or completely presented in any study, up until very recently. The preservation of "composers' secrets" was characteristic of all who made the compositions containing this technique, they were a part of "from master to apprentice" inheritance, and they were not fully explained theoretically up until the papers of the nineteenth and twentieth century theorists. Of particular importance, however, was the work of Sergei Ivanovich Taneiev (Сергеј Ивѧнович Танѧев), a Russian composer and theorist.

The aim of this paper is to present the applied technique of the convertible counterpoint characteristics and its relation with the cantus firmus technique in Palestrinas' (Giovanni Pierluigi da Palestrina) tenor masses. This analysis incorporates all of the seven Palestrina's tenor masses. Here, relation and confrontation of two very important counterpoint techniques are determined as the very essence of the Renaissance music.

*Keywords:* Palestrina, cantus firmus, invertible counterpoint, polyphony, tenor masses.

Примљен: 29. јун 2018. године  
Прихваћен: 11. април 2019. године