Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani
M
1 113052

L. M. ŠKERJANC

KONTRAPUNKT IN FUGA

L. M. ŠKERJANC

KONTRAPUNKT IN FUGA

L. M. ŠKERJANC

KONTRAPUNKT IN FUGA

SOCII

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

1952

М 113032

113032

1952

STROGI STAV

PREDGOVOR

Pričujoča knjiga je po tvarini zasnovana dvodelno: prvi del obravnava strogi stav na podlagi starih tonovskih načinov, drugi del pa prosti stav, ki temelji na duru in molu. To razdelitev so narekovali zgodovinski in praktični oziri. Dolgoletna praksa izpričuje, da je mogoče obvladati prosti stav le na podlagi temeljitega poznavanja strogega, historično pogojenega stava. Šele spoznava ozkih mej, v katerih se je gibala glasba v dobi vokalne polifonije, omogoča prodor v prefinjeno strukturo kompozicije 18. stoletja, predvsem Bacha.

Prva knjiga, »Strogi stav«, obravnava kontrapunktske pojave 15. in 16. stoletja, zlasti karakteristike Palestrinovega sloga. Primeri kontrapunktičnih vaj so vzeti iz teoretskih knjig, ki v glavnem vse temeljijo na klasičnem delu »Gradus ad Parnassum«, ki ga je napisal J. J. Fux, in je izšlo leta 1725. v latinščini. Čeprav Fux ni bil sodobnik velikih mojstrov vokalne polifonije, je vendar temeljito poznal njihov kompozicijski način ter ga skušal v svojem delu teoretično utemeljiti. To se mu je sicer v veliki meri posrečilo, a na mnogih mestih je zašel v pusto teoretiziranje in postavil pravila, ki jim ni bilo korelata v delih velikih mojstrov. Njegovo delo so kmalu prevedli v druge jezike ter je dolgo časa bilo priznano kot najgloblje in najtemeljitejše na tem področju. Od njega izvira razdelitev vežb po kategorijah, pričenši z najenostavnejšo in stopnjujoč težave in komplikacije v nadaljnjih. Glavna hiba njegove knjige je togo vodenje glasov, ki se gibljejo neživo, zgolj po vnaprej določenih potih, ki rada zavedejo v stereotipne in vsakdanje okrete, s katerimi si je lahko pomagati v zadregi. Žive skladbe velike dobe vokalne polifonije niso bile enake Fuxovim shematičnim vajam; vendar te niso brez koristi, ker prikazujejo tehnične probleme brez vsebinskih in izraznih dodatkov ter predstavljajo nekakšne etude v kompozicijski tehniki. Seveda ne etude, ki bi jih bilo treba naštudirati in vedno iznova ponavljati, temveč etude, ki jih je treba predelati in kot zglede obnavljati z dodatki iz lastne invencije. V tem smislu tvori Fuxova knjiga kljub navedenim nedostatkom dobro zbirko abstraktnih zgledov kontrapunktičnega vežbanja, ki je za dosego višjih ciljev in obvladanje kompozicijske tehnike neobhodno potrebno.

Po Fuxu opažamo v teoretski obravnavi kontrapunkta dve smeri: prva, ki je šla njegovo pot ter gradila teorijo na vokalni

polifoniji 16. veka, in drugo, ki si je vzela za izhodišče instrumentalni kontrapunkt 18. stoletja. Obe smeri sta se — po nepotrebnem — razšli in si dolgo časa celo nasprotovali. Dejansko je kontrapunkt Bachove dobe le naravno nadaljevanje starega sloga in njegova presaditev v novo obeležje, ki ga po eni strani karakterizira pojav dualistične tonalnosti (dur-mol), po drugi pa razvoj instrumentalne glasbe, ki se je uveljavila poleg dotlej prevladujoče vokalne kompozicije. Ker so zatonili stari tonovski načini in napravili prostor novemu gledanju, ki je bilo utemeljeno s spoznavo harmoničnega značaja sozvočij (J.-Ph. Rameau, 1722), so seveda nujno odstopili mnogi zapahi, ki so dotlej varovali visokó zgradbo vokalne polifonije. Praktično se je izkazalo, da so le v toliko popustili, v kolikor je bilo treba dopustiti vstop novi miselnosti; tej so se morali prilagoditi, a v njej so spet zavzeli stara, utemeljena mesta ter nadalje krotili brezbrežnost duha, ki bi sicer razgnala vsako omejitev. Danes vidimo, da so stara pravila doživela smiselno preobrazbo, s katero so se usposobila za nadaljnjo veljavnost in Bachov instrumentalni kontrapunkt ni v bistvu nič svobodnejši od Palestrinovega vokalnega sloga; zato rabimo naziv »prosti stav« zgolj v zgodovinskem smislu njegovega pojava, kakor so ga občutili sodobniki, a nikakor ne v absolutnem pomenu besede, kajti njegova zakonitost je prav tako zgrajena, kot je bila v dobi moteta. Druga teoretska smer, ki je slonela na Bachovem slogu, je torej šla v stranpot, ki jo je morala slednjič dovesti prav tja kot prvo, namreč do spoznanja, da je za temeljito obvladanje vokalnega in instrumentalnega kontrapunkta potrebno vestno delo v obeh področjih in obnova obojih zakonov. V tem smislu pomenja odklon od strogega stava, ki je precej desetletij veljal kot poslednji izsledek, le kratek odmik od pravilne poti, ki ostane slej ko prej začrtana v spoznavanju in vežbanju v vokalnem in v instrumentalnem slogu. Na podlagi takšne osnovne opredelitve se deli ta knjiga v oba navedena dela, katerih vsak tvori knjigo zase.

V prvem delu je avtor skušal prikazati slog vokalne polifonije, kakor ga predočujejo dela velikih mojstrov te dobe in kot je teoretsko začrtan v mnogih spisih in učbenikih. Kljub temu je smatral, da mora ponekod ubrati lastna pota tako v prikazovanju tvarine kot v postavljanju pravil, ker se je v teku časa nabralo dokaj navlake, ki po nepotrebnem otežkočuje razumevanje in obvladovanje teh disciplin. V vsakem dvomljivem primeru se je avtor oprl na izsledke lastnega praktičnega dela in poučevanja. V teku tega dela se je izkazalo mnogo pravil pretiranih, dosti vobče napačnih in veliko število zgledov, ki se ne skladajo s pravili, ob katerih se pojavljajo. Te vidne nedostatke večine teoretskih del o kontrapunktu je skušal odpraviti in jih nadomestiti z veljavnimi in jasnimi navodili ter z zgledi, ki ta navodila uporabljajo.

Posebno poglavje velike večine učbenikov tvori obravnava koralnega napeva in njegova uporaba v kontrapunktu. Avtor je smatral, da je to poglavje odveč, ker koralno petje in muziciranje ob koralu ni doslej zavzemalo v naši glasbi posebnega položaja

ter ga torej ne gre obravnavati niti s historičnega vidika. Togi potek protestantskega korala tvori v mnogih teoretskih delih cantus firmus in ga najdemo tudi v mojstrovinah instrumentalnega kontrapunkta 18. stoletja. Spričo odmaknjenosti tega sloga od celotnega našega glasbenega dejanja pa bi bilo nepotrebno, da bi v domači knjigi zavzel isto mesto kot v učbenikih drugih narodov, ki so bili z njim ožje povezani. Iz istega vzroka so tudi izostale vežbe v motetu na liturgična besedila; abstraktne motetne forme pa prilično predočujejo vaje v imitaciji in v vokalni fugi. Bilo bi umestno, da jim podložimo ustrezna besedila, ker bi z njimi znatno poživili glasbeni in deklamatorični tok vaj. Vendar se strogi stav v vsem svojem kretanju tako naslanja na latinščino, da si je skoraj ni mogoče odmisliti in bi bilo težko, zadeti ga v živem jeziku.

Navedeni pomisleki so napotili avtorja, da je po eni strani opustil poglavje o koralu in njegovi kontrapunktični obdelavi, po drugi strani pa zavrgel podložitev besedila fugi in jo pustil v abstraktni obliki. Predavatelj tega predmeta bo lahko odločil sam o potrebnosti besedila in njegovi vrsti ter dal tudi nujne napotke za kompozicijo moteta v tem pravcu.

Drugi del, »Prosti stav«, je v bistvu analiza Bachovih del, predvsem zbirke »Das wohltemperierte Klavier«. Iz te analize se izluščijo pravila instrumentalnega kontrapunkta sama po sebi; njih veljavnost je trajna in ni podvržena modifikacijam, ker je v skladu s slogom, v katerem so se pojavila. V novejšem času so številne struje skušale nadomestiti dualistični tonalni sistem z drugimi sistemi; nobena od teh teženj še ni prišla do končnih zaključkov in kaže, da tega tudi v doglednem času ni pričakovati. Ker torej praksa še ni pokazala zglednih rezultatov, jih tudi teorija ne more predvidevati, saj izvirajo teoretske utemeljitve vedno in povsod v umetnostih šele iz analize živih del. Zato je z izsledovanjem zakonitosti dualistične tonalnosti in z njeno uporabo v instrumentalnem kontrapunktu zaključeno vsako teoretsko in s tem priučljivo delo, četudi se ukvarja s skladbami, ki so časovno že daleč odmaknjene od naše dobe.

Celotna knjiga naj bi služila šolskim namenom; od tod njena razdelitev in poudarek na praktičnem delu. Njen neokrnjeni tekst naj bi bil tvarina v poučevanju kontrapunkta kot glavnega predmeta; predavatelj kontrapunkta kot dopolnilnega (stranskega) predmeta bo izbral ustrezna poglavja po lastni uvidevnosti in v skladu s predpisanim učnim načrtom. Samouk bo našel v knjigi le napotek za samostojno delo; obilica primerov, ki bi bila potrebna zanj, bi znatno povečala obseg knjige ter je že zato odpadla.

V Ljubljani, 17. decembra 1949.

UVOD

NAUK O KONTRAPUNKTU

Definicija. — Pomen besede »kontrapunkt« se je v zgo- § 1
dovinskem razvoju razširil iz prvotnega »punctus contra punctum« — »nota proti noti« — v več smeri, tako da razumemo danes pod to označbo ne samo posebno disciplino kompozicijskega dela, temveč tudi številne druge značilnosti večglasnega sloga. Tako je treba najprej definirati besedo »kontrapunkt« kot nauk o vodstvu posameznih, med seboj določeno odvisnih glasov; nato oni način večglasja, pri katerem ostane med glasovi določen odnos, ki ga tvorijo prav »kontrapunkti«; slednjič obstajajo kontrapunktične oblike, v katerih prevladuje linearno usmerjena invencija, kakor so kánton, fuga, passacaglia. Nauk o kontrapunktu obsega prvenstveno metodo gradnje ter pota, ki naj dovedejo k obvladovanju in praktični uporabi zadevnih navodil. S tem se ukvarjajo poglavja o kontrapunktu v ožjem pomenu, ki obsegajo pravila strogega in svobodnega stava v dvo-, tro- in četveroglasju, pravila dvojnega, trojnega in četvornega kontrapunkta, ter deloma — v metodičnem smislu — tudi poglavja o imitaciji, kanonu in fugi. Poslednje poglavje sodi v bistvu že v področje oblikoslovja ali kompozicije. Vso navedeno tvarino veže kontrapunktsko usmerjeni kriterij, ki dosledno navaja k horizontalni invenciji ter jo skuša vskladiti s splošnimi pravili vertikalnega zvočnega odnosa med glasovi, kakor jih vsebuje nauk o harmoniji. Iz tega sledi, da nauk o kontrapunktu ni docela samostojna panoga glasbenega študija, temveč dopolnilo nauku o harmoniji, kakor je slednjič tudi ta dopolnilo onemu. Prevladovanje prvega ali drugega — kontrapunktskega ali harmoničnega — vidika sicer lahko do neke mere opredeljuje stilsko pripadnost kompozicije, a ni izključna njena karakteristika ali celo podlaga vsebinskemu vrednotenju glasbenih umetnin.

Zgodovinski očrt. — V postopnem razvoju umetne § 2
glasbe se kontrapunkt kot kompozicijska tehnika ne pojavi nenadoma, temveč vzrase polagoma pod vplivom počasi uveljavljajočega se mnogoglasja. Prve odstope od enoglasnega koralnega napeva najdemo že v *Hucbaldovem* »organum« in v diafoniji *Guida iz Arezza,* torej v dveh poskusih dvoglasja, pri katerih pa sta se oba glasova gibala v enakih notnih veljavah in ponajveč tudi v isti smeri, tako da o njihovi samostojnosti ne more biti govora. Dlje so dovedla prizadevanja tako imenovane notredamske kompo-

zicijske šole, kateri prištevajo zgodovinarji štiri razdobja 12. in 13. stoletja. V poslednjem od njih prehaja starofrancoska »ars antiqua« v dobo »nove glasbe« — »ars nova« —, ki je nastala pod vplivom florentinskega stremljenja po novih izraznih sredstvih. Začetek florentinske reforme pade v prva desetletja 14. stoletja ter se iz Italije kmalu razširi po Nizozemski, Španiji in Angliji ter začne uspešno izpodrivati takrat že nekoliko zastarelo francosko šolo. Neraziskani so še vplivi, ki jih je izžarevala ljudska pesem in glasba, v kateri niso mogla stroga in doktrinarna pravila zatreti živega ognja muzikalnosti. Gotovo je le, da je ljudska glasba že od prvega razdobja večglasja dalje imela svojstven razvoj, ki je vedel od primitivnega enoglasja preko plesne glasbe do preprostega večglasja, kakor dokazujejo ljudski napevi v kanonični obliki, v katerih je prednjačila Anglija. Ljudski angleški kontrapunkt navaja dve karakteristični obliki, in sicer »gymel« — »cantus gemellus« — »pevski dvojček« — dosleden postop dveh glasov v vzporednih tercah, z izhodiščem in zaključkom v primi, ter »faburden« — »faux bourdon« — »falso bordone« —, ki ga splošno razlagajo kot petje v vzporednih sekstakordih. Novejša raziskavanja sicer trdijo, da je bil »gymel« troglasen, s tem, da je osnovni melodiji — »cantus firmus« — dodal dva visoka glasova v vzporednih ozkih intervalih, prvenstveno v tercah, medtem ko je »faburden« bil dvoglasen, spremljajoč »cantus firmus« z enim globljim glasom. Dejstvo je, da je bilo večglasno petje obenem s kanoničnimi spevi že splošno v rabi, zlasti na Angleškem, ko ga je uvedla stroga teorija kontrapunkta v umetno glasbo. Obe ljudski obliki večglasja sta se najlepše razvili v 14. stoletju, torej hkrati z nastopom zavestne kontrapunktske tehnike v umetni glasbi.

Beseda »kontrapunkt« je splošna že sredi 13. stoletja ter pomeni nekako isto, kar je dotlej označeval »discantus«, torej postop dveh samostojnih glasov. Osnovni glas je bil obenem globlji glas ter se je imenoval »cantus firmus« — »trdni spev« —; gornji glas se je vzpenjal nad njim v bolj ali manj bogato izvedenih melizmatičnih variantah. Po invenciji so poznali tedaj dve vrsti kontrapunkta: prvo so sproti improvizirali — »contrapunctus a mente« —, druga pa je bila zapisana — »contrapunctus a penna« — ter jo je bilo treba peti z not. Večina variant je bila ornamentalnega značaja; zato so jih imenovali v francoski šoli »fleurettes« — »cvetke«, od tod kasnejša označba »contrapunctus floridus« — »cveteči kontrapunkt« — za razliko od »contrapunctus planus« — »enakomerni kontrapunkt«. Polagoma se je gornji glas osamosvojil v toliko, da ni predstavljal samo ornamentalno varianto osnove, temveč tvoril čimbolj samostojno melodijo. Po številu glasov so ločili »duplum« — »double« — dvoglasje, »triplum« — »triple« — troglasje in »quadruplum« — »quadruple« — četveroglasje, vendar je bil srednjeveški kontrapunkt po veliki večini dvoglasen ter so bili troglasni ali celo četveroglasni stavki kaj redki in občudovani kot posebne umetnine. Med »triplum« šteje tudi ona oblika »faburdena«, ki so jo gojili zlasti v Franciji in je

obstajala v tem, da sta šla zgornji in spodnji glas v vzporednih sekstah, med katere se je vrinil srednji glas, ki je prinašal zgornje vzporedne (diatonične) terce nasproti osnovi, odnosno spodnje kvarte nasproti gornjemu glasu, kar je skupaj dalo vzporedne diatonične sekstakorde.

Oblikovno pozna najstarejši kontrapunkt francoske šole »motetus«, »rondellus«, »conductus« in »canon« ter njih različke. Opredelitev teh form je do neke mere težka, ker so se razvijale postopoma in tudi prehajale druga v drugo. »*Motetus*« — motet — je skladba za dva ali več glasov, sprva na latinsko, kasneje tudi na francosko, po vsebini pretežno versko besedilo. Za prvotni motetni slog je značilno, da poje vsak glas svoj lasten, od sosednega glasu neodvisen tekst. Motet je cvetel v Franciji posebno v 13. in 14. stoletju, od koder je prešel na Nizozemsko in v Italijo, kjer ga je *Palestrina* dovedel do končnega viška. Iz moteta izhajajo razne oblike vokalne polifonije, kakor »dvojni motet«, »balada«, »chanson« in »madrigal«. »*Rondellus*« — »rondeau« — se je sprva razlikoval od moteta v glavnem v tem, da so vsi glasovi peli isto besedilo posvetne vsebine. Kot osnova je služila pogostoma tudi narodna pesem; liturgičnih napevov med rondoji ne najdemo. Mnogo jih je brez besedila, kar dovoljuje domnevo, da so bili namenjeni glasbilom. Manj utrjene oblikovne obrise očituje »*conductus*« — »conduit«. Obe obliki sta trodelni; medtem ko navaja rondo še sedaj veljavni shema trodelne pesemske oblike A-B-A, najdemo pri konduktu ponovitev prvega napeva, ki ji sledita odpev in zaključek (refren), torej shematično A—A-B-C. *Kanon* najdemo kot dosledno imitacijo v zvezi z ljudskimi kanoničnimi spevi; razvil se je zlasti kot neskončni kanon, »rota« — »kolo« imenovan — primeroma hitro že v notredamski šoli, ki pozna tudi osnovna pravila dvojnega kontrapunkta v današnjem pomenu.

Mogočni reformatorski pokret, ki ga je izzvala florentinska »ars nova«, je odjeknil tudi v cerkveni glasbi ter vzpodbodel že usihajočo umetnost starofrancoske kompozicijske smeri k novim podvigom v začetku 15 stoletja. Vodstvo so prevzeli Nizozemci. Takratna Nizozemska ni obsegala le ožje domovine, temveč tudi znatne predele Belgije in Francije, zaradi česar je razumljivo, da se pod značko nizozemske šole spajajo razna stremljenja in usmerjenosti, med katerimi zavzemajo vidna mesta belgijske in holandske šole. Početki teh smeri so v valonski Belgiji ter izvirajo iz umetnosti angleškega skladatelja *Johna Dunstabla*. Njegov skladateljski slog je blestel v variiranju in ornamentiranju cerkvenih napevov ter je imel velik vpliv na skladatelje bližnje Belgije. Prvo smer nizozemskih šol lahko imenujemo belgijsko; njen napredek je v tem, da prihajajo v nji do veljave harmonični odnosi med glasovi, česar starofrancoska šola ni poznala. Skladbe te smeri dajo vtis večje preprostosti, a obenem globlje vsebine, ker upoštevajo izrazno silo akordov kot vertikalnih sozvočij, ki nastanejo iz med seboj podrejenih melodičnih linij. Belgijska šola pripravlja tla nizozemskim smerem, ki se po narodnosti svojih mojstrov ločijo v dve skupini: valonsko-flamsko ali drugo belgijsko šolo in holandsko

šolo. Druga belgijska smer obsega štiri razdobja, holandska pa tri. Seveda je takšna razdelitev po razdobjih prilično samovoljna, ker ne temelji na posebnih dogodkih, ki bi upravičevali ločitev skladateljev ali slogov; mnogo je mojstrov, ki so s svojim obsežnim delom segali preko tako postavljenih mej ter zajeli karakteristike ne samo enega obdobja, temveč celotnih smeri. Drži pač, da so v časovnem razmahu dveh stoletij delovali številni mojstri, ki so se v svojih skladbah naslanjali na skupne tehnične pripomočke, pri čemer so izhajali bodisi od horizontalnega ali pa iz pretežno vertikalnega kompozicijskega vidika. Tako je prva belgijska šola uveljavila načelo akordike, medtem ko je druga uporabljala kanonične umetnije ter s tem dala prednost linearnemu glasovnemu razvoju. Šele ob zaključku vseh teh smeri se je osredotočila kompozicijska ustvarjalnost v osebnosti *Orlanda Lassa,* ki je ustvaril prvo sintezo dotlej uporabljenih kompozicijskih metod ter jo stavil v službo vsebine in izraza.

Hkrati z mojstri nizozemskih smeri so delovali v Italiji semkaj priseljeni nizozemski mojstri, ki so ustvarili pogoje *beneški* in *rimski* šoli. V prvi najdemo novo skladateljsko izražanje v večzborskem petju (»cori spezzati«), ki ga je najbrž uvedel *Adrian Willaert.* Njegovi učenci in rojaki so ponesli slavo beneške smeri daleč po svetu; k njenim pripadnikom smemo šteti tudi našega *Jakoba Petelina-Gallusa,* čigar »Opus musicum« je prva zakladnica naše umetne glasbe. Z beneško šolo je uspešno tekmovala rimska, ki se je s *Palestrino* dvignila do vzornega prečiščenja in neprekosljivega vrhunca. *Palestrina* je znal vskladiti umetnije nizozemskih smeri z zvočnostjo izbrane akordike ter je tako ustvaril kompozicijski slog, ki je docela ustrezal vsebinskim zahtevam. Sodobniki so obenem z velikimi mojstri te dobe privedli vokalno glasbo strogega stava do viška, na katerem je lahko vznikla poglobljena umetnost velikih skladateljev 17., 18. in 19. veka. Pomembni teoretiki, kakor *Joseffo Zarlino* in drugi, so proučevali pogoje novega kompozicijskega načina in pripravljali pot velikim teoretskim reformam nove dobe, ki je v bistvu postavila osnove umetnin bližnje preteklosti.

Skladatelji nizozemskih in italijanskih smeri so v glavnem povzeli forme starofrancoskih šol ter jih razvijali dalje. Florentinski madrigalisti so odvrgli od sebe tesne spone vnaprej določenega napeva — »cantus firmus« — ter ustvarili svobodnejše oblike na podlagi prosto izbranih napevov — »musica ficta«. Nizozemski kontrapunktiki so dovedli kanonične metode k samostojnim oblikam, ki so jih imenovali »fuga«, kar pomeni po našem sedanjem pojmovanju večglasni kanon. Težišče skladanja 14. in 15. veka je v spremljani zborski pesmi, ki se očituje v oblikah »*madrigal*«, »*caccia*«, »*balada*« in »*rondeau*«. *Dunstable* je uvedel svobodne oblike tudi v cerkveno petje, zlasti v mašo. Od *Dufaya* dalje imamo četveroglasni stavek, ki velja kot normalen za polifonske skladbe. Preko njega so šli mojstri nizozemskih in italijanskih smeri, ki so gromadili zbor na zbor ter ustvarjali 8-, 16-, 32- in 64-glasne skladbe, ki pa seveda ne pomenjajo vedno oboga-

titve izraza, temveč le povečanje zvočnosti. V početku so instrumentalne medigre prekinjale vokalne odstavke ter je spremljava petja še preko srede 15. stoletja obligatna. Šele kasneje se razvije čisti »a cappella«-slog, ki izvira iz del notredamske šole, od koder je prešel v ljudsko glasbo (»frottola« in druge plesne pesmi) ter se od tu iznova vrnil v umetno glasbo. *Okeghem* je med prvimi, ki so gojili čisti vokalni stav. Tedaj je instrumentalna glasba skoraj zamrla ter so njene figurativne karakteristike prešle v vokalni slog. V začetku 16. veka se spet spojita vokalni in instrumentalni stav v tem smislu, da so iste skladbe izvajali bodisi s petjem ali z glasbili. V cerkveno glasbo so že v 15. stoletju vdrli posvetni napevi, ki so jih skladatelji začeli neizbirčno rabiti kot »cantus firmus«. Tako so nastale maše, kot »Missa super O rosa bella«, »Missa super L'homme armé« in podobno, kar je izzvalo zgražanje. Tridentinski koncil je zato poveril *Palestrino*, da očisti cerkveno glasbo posvetne navlake, kar mu je tudi uspelo. Medtem so se mnogi skladatelji posvetili posvetnim pesmim, imenovanim »*Chanson*«; te so bile često programskega značaja, kakor na primer *Jannequinova* suita »Cris de Paris« in razne lovske slike istega skladatelja, vse za a cappella-zbor. Iz »*Chanson*« je vzrasla v drugi polovici 16. stoletja instrumentalna »*Canzone*«. Madrigalni slog je bil vseskozi imitatoričen; obenem z njim nastopijo v obilju plesne pesmi, ki so ljudske v polnem pomenu. V začetku 16. stoletja srečamo že tudi instrumentalne plesne oblike, katerim se kmalu pridružijo proste instrumentalne skladbe, kakor »*Praeambulum*«, »*Ricercar*«, »*Fantasia*«, »*Capriccio*«. »*Ricercar*« je instrumentalni posnetek moteta ter je sestojal sprva iz verige kanoničnih ali fugiranih odstavkov ter se je šele pozneje povzpel do motivične enotnosti. Iz njega je izšla današnja »*Fuga*«, medtem ko je iz »*Canzone*« nastala kasnejša »*Sonata*« (»Canzona da sonar«). »*Preludij*« in »*Toccata*«, ki že tudi nastopata v prvem razdobju instrumentalne glasbe, nista prepojena s kontrapunktičnimi manirami, temveč izhajata iz akordike. »*Passacaglia*« in »*Ciaconna*«, ki ju smatramo danes kot kontrapunktski obliki, sta bili prvotno plesni formi variacijskega tipa. Variacijske forme so bile strnjene v »*Partiti*« ali »*Suiti*«, ki se je polagoma razvila v stalno obliko z obligatnimi in fakultativnimi deli.

Vokalni polifonski slog strogega stava temelji na starih tonalitetah ter zakonih, ki uravnavajo medsebojno povezanost glasov; doba njegovega polnega razcveta obsega 15. in 16. stoletje. Z vdorom dualistične tonalnosti (dur-mol) in s prevladovanjem glasbil nad petjem začenja strogi stav propadati ter se umakne instrumentalnemu prostemu stavu. Njegova pravila preidejo deloma v novo uporabo, deloma pa izgubijo veljavo spričo novih izraznih pogojev. V največji meri so se ohranila še do danes pri oblikovanju doslednih kontrapunktičnih form, kakor sta kanon in fuga. Zato ima poznavanje strogega stava ne samo zgodovinski pomen, temveč tudi veliko praktično veljavo ter tvori osnovo premišljenega in doslednega polifonskega ustvarjanja.

PREGLEDNICA RAZVOJA KONTRAPUNKTA

I. Predhodniki

Organum in diafonija

Hucbald (840—930)
Guido Areški — morda istoveten z *Guide de St. Maur des Fosses* (konec 10. in v začetku 11. stoletja)
Gymel in faburden (13. in 14. stoletje)

II. Starofrancoska (notredamska) šola

Motetus, rondellus, conductus, copula, hoquetus, canon (rota)

1. doba: 1100—1140

Leo Leoninus
Perotinus (magnus)

2. doba: 1140—1170

Robert de Sabillon
Pierre de la Croix (Petrus de Cruce)

3. doba: 1170—1230

Franko iz Pariza
Franko iz Kölna
Jeronim Moravski (Hieronymus de Moravia)

4. doba: 1230—1370

Philippe de Vitry
Jean de Meurs (de Francia)
Joannes de Muris (Normannus)
Guillaume (de) Machault (1300—1372)

Teoretiki

Joannes de Garlandia (1190—1245)
Franko iz Pariza
Franko iz Kölna
Philippe de Vitry
Joannes de Muris — Jean de Meurs (de Francia)
Joannes de Muris (Normannus)

III. Nizozemske šole

Kanon, maša, chanson, madrigal

A. Predhodniki (1. belgijska šola)

John Dunstable (1370—1453)
Guillaume Dufay (1350—1432 ?)
Gilles Binchois (1410—1460 ali 1472)
Antoine de Busnois (1440—1480 ?)

B. Belgijska smer

1. doba: 1425—1512

Jean d'Okeghem (1425—1495)
Loyset Compère (? —1518)
Antoine Brumel
Pierre de la Rue — Petrus Platensis (? 1510)

2. doba: 1455—1526

Josquin des Près (? 1521)
Alexander Agricola (1446—1506)
Jean Mouton (1470—1522)

3. doba: 1495—1572

Nicolas Gombert
Claude Goudimel (Gaudio Mell ?) (1503—1572)
Clemens non Papa (1500—1558)
Cyprian de Rore (1516—1565)
Clement Jannequin (1485—1560)

4. doba: 1520—1625)

Orlandus Lassus (1532—1594)
Philippus de Monte (1521—1603)
Claude le Jeune (1530—1602)

C. Holandska smer

1. doba: 1430—1505

Jakob Obrecht (1430—1505)
Henricus Ysaac (1450—1517)

2. doba: 1495—1570

Jachet Arcadelt (1514—1560)

3. doba: 1540—1621

Jan Pieters Sweelinck (1562—1621)

IV. Italijanske šole

A. Beneška smer

Adrian Willaert (1490—1562)
Claudio Merulo (1533—1604)
Andrea Gabrieli (1510—1586)
Giovanni Gabrieli (1557—1612)
Jakob Petelin-Gallus-Handl (Carniolus) (1550—1591)
Hans Leo Hassler (1564—1612)

B. Rimska smer

Giovanni Animuccia (1500—1571)
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526—1594)
Giovanni Maria Nanino (1545—1607)
Francesco Suriano (1549—1620)
Ruggiero Giovanelli (1560—1605)
Tomas Luis de Victoria (1540—1613)

Teoretiki

Franciscus Gafurius-Gafori (1431—1522)
Joannes Tinctoris (1446—1511)
Petrus Aron (1490—1545)
Henricus Loritus Glareanus (1488—1563)
Joseffo Zarlino (1517—1590)

Opomba. Spričo neskladnosti podatkov v zgodovinskih virih imajo navedene letnice le orientacijsko veljavo; to velja zlasti za omejitve dob, ki so zgolj splošne in naj služijo bolj preglednosti kot razporejanju. Pri imenih brez letnic še manjka objektivna ugotovitev življenjske dobe.

PRVO POGLAVJE

ENOJNI KONTRAPUNKT

A. METRIČNE, RITMIČNE, MELODIČNE IN HARMONIČNE OSNOVE STROGEGA STAVA

§ 3

M e t r u m. — Mersko (metrično) razdelimo tok skladbe v časovno enake dele, ki jih označujemo kot takte. Merska taktovna vsebina so enakomerno porazdeljene notne veljave; njih število določa metrično zvrst, označeno z ulomkom, čigar števec je naravno število, imenovalec pa notna veljava. To prilično enostavno merjenje je bilo starim teoretikom neznano; njihov metrum je bil vezan na ritem, v katerem so kmalu izsledili osnovno dvo- in trodelnost. Ker je bila najstarejša umetna glasba še docela nemetrična ter so vplivali nanjo številni filozofski in mistični predsodki, najdemo v glasbi poznega srednjega veka le dvoje vrst metra, in sicer trodelno in četverodelno. Prvo so imenovali »tempus perfectum« — »popolna mera«, drugo pa »tempus imperfectum« — »nepopolna mera«. Dvodelje so poznali torej le dipodično, to je kot 2×2. Označba za »tempus perfectum« je bil krog, za »tempus imperfectum« pa na desno odprt krog (iz tega je nastala sedanja oznaka za $^4/_4$-takt). Često naletimo pri starih mojstrih na trodelja v dvodelju, izražena v sinkopah, zlasti na koncu skladb; ta postopek so nazivali »hemiolije«; po sedanjem pojmovanju bi ga izrazili s taktnimi triolami.

V našem pojmovanju strogega stava imamo opravka z enakomerno metrično porazdelitvijo, ki jo očituje »cantus firmus« v enako dolgih notah (celinkah). Kontrapunkti ob njem se poslužujejo osnovnih ritmičnih obrazcev ter tudi v poslednji vrsti (mešani kontrapunkt) ne prestopijo običajnih mej osnovne ritmike. Tudi kombinacijam dvodelja s trodeljem se ognemo po možnosti, ker zavajajo v metrično nejasnost. Danes se poslužujemo običajnih notnih veljav (celink, polovink, četrtink in pod posebnimi pogoji tudi osmink); podaljšanja za pol vrednosti (notne veljave s piko) prihajajo v poštev le za polovinke v mešanem kontrapunktu in brez sinkopnega značaja. Skladatelji v razcvetu vokalne polifonije so poznali drugo vrsto notacije, ki je temeljila na brevis-veljavi; ustrezala je torej dvojni današnji meri. Ker pa je danes nota celinka docela nadomestila veljavo note brevis ter služi kot izhodišče za vse vrste notnih veljav, jo uvajamo tudi v strogi stav, ki zadobi s tem preprostejši obraz. Vendar je priporočljivo, da uvedemo na višji stopnji kontrapunktskih vežb (zlasti pri vokalni

fugi) vaje v brevis-merah, ker zelo olajšajo primerjavo s klasičnimi zgledi in se močno približujejo vzorom.

§ 4 R i t é m. — Ritem je menjava poudarkov z nepoudarki. Po svoji gradnji je ritem lahko dvodelen (binaren) ali trodelen (ternaren). Jamb in trohej sta oba dvodelna ritmična obrazca, daktil in anapest pa trodelna. Jamb in anapest sta predtaktna ritma, trohej in daktil pa polnotaktna. Jamb ima eno lahko predtaktno stopico (dobo), anapest dve. Ritem in metrum se krijeta le v osnovnem dvo- in trodelju; v nadaljnjem pa poznamo vsote in zmnožke ritmičnih obrazcev. $^{4}/_{4}$-takt je vsota dveh $^{2}/_{4}$-taktov; $^{12}/_{8}$-takt je zmnožek štirih $^{3}/_{8}$-taktov ali treh $^{4}/_{8}$; $^{5}/_{4}$-takt je bodisi $^{2}/_{4}$ in $^{3}/_{4}$ ali pa $^{3}/_{4}$ in $^{2}/_{4}$.

Strogi stav je ritmično preprost. Predtaktnih tvorb ne pozna, kajti »cantus firmus« obsega le polne takte. Dvodelje in četverodelje prevladujeta docela, trodelje se krije z metrično razdelitvijo ter ga najdemo le v okviru takta. Malenkostni predtaktni pojavi, ki nastanejo z uvedbo pavz v začetku kontrapunktov od 2. vrste dalje, preidejo takoj v običajno dvodelje trohejskega ali trodelje daktilskega značaja, tako da o ritmičnem življenju strogega stava skoraj ne moremo govoriti do mešanega kontrapunkta, kjer se pojavijo komplementarni (dopolnjujoči se) ritmični obrazci. Poseben pojav so sinkope (ligature, vezane note), pri katerih dobi notna veljava dvojen ritmični značaj: lahkega v pripravi, težkega v nastopu. Nasprotje sinkopi ali retardaciji (zadržku), anticipacija (prehitek), v svoji harmonski obliki za strogi stav ne prihaja v poštev, razen kot portament (gl. § 25!), kakor so tudi ostale vrste harmonsko tujih tonov (prehajalne in menjalne note) uporabljive le z določenimi omejitvami. Šele v zaključni vrsti kontrapunktičnih vaj, kjer služi ritmizirani cantus firmus za osnovo, postane ritmični tok kontrapunktov pestrejši; vendar nikoli ne prestopi ozkih mej metrične uravnovešenosti, ki je prvi pogoj strogega stava.

§ 5 M e l o d i j a. — Melodično temelji strogi stav na starih (cerkvenih) tonalitetah, kakor so se ustalile h koncu 15. stoletja in služile za osnovo kompozicijskemu ustvarjanju Palestrinovega sloga. Zgodovinski razvoj starih tonovskih načinov je zapleten; vzrasli so iz grških tonskih lestvic (skal) ter prešli mnogo sprememb, dokler se niso slednjič — v 17. stoletju — približali dualističnemu tonskemu občutju, ki je temeljilo v zdravem ljudskem smislu za glasbo. V teku svojega razvoja so stare tonalitete tudi menjale svoje nazive, tako da se niso več krile z grškimi istega imena. Doba velikih kontrapunktikov je poznala 12 tonalitet, od teh šest avtentičnih (prvotnih) in šest plagalnih (stranskih). Že za Palestrine pa so imele prednost tiste, ki so bile sorodne našemu duru in molu. Točno teorijo starih tonalitet je podal *Glareanus*; po njem jo v splošnem posnemajo tudi učbeniki strogega stava. Melodika strogega stava se je gibala ponajveč v ozkih intervalih; prednost so imele sekunde in terce, postop v kvarto ali kvinto se je smatral že kot skok, po katerem je bilo dobro okreniti smer; seksta je bil

zelo nevaren interval in le izjemoma dovoljen v smeri navzgor, a tudi tu le kot mala seksta, navzdol pa sploh nikoli; septima je bila vobče zabranjena, oktava pogojno dovoljena kot ponovitev prime. Modulacije »cantus firmus« ne pozna, prav tako tudi ne kromatičnih sprememb lestvičnih tonov. Maloštevilne uzakonjene izjeme služijo za uvedbo vodilnega tona, a nimajo modulatornega značaja. Obravnavali jih bomo pri posameznih tonalitetah. Melodični lok se je torej vzpenjal od izhodišča, ki je bil redoma prima, v zgornjem glasu lahko tudi kvinta, do oktave ter se vbočil nazaj v izhodišče. Njegov objem je bil prilično stereotipen in strogo vezan na tonalnost.

S t a r e t o n a l i t e t e. — Stari tonovski načini temeljijo po našem pojmovanju v diatonični C-durovi lestvici, a ne izvirajo iz nje. Srednjeveški teoretiki so povzeli teorijo grških znanstvenikov *Aristoksena, Euklida, Nikomaha* in *Plutarha* ter prevzeli od njih tudi poimenovanje, ki se je prvotno naslanjalo na imena grških pokrajin Lidia, Frigia, Doris, Lokris itd. Pri tem so zagrešili pomoto, da so zamenjali vrstni red grških lestvic tako, da so srednjeveške tonalitete dobile druge nazive od grških. Danes jih nazivamo po srednjeveški razdelitvi ter poznamo šest avtentičnih in šest plagalnih tonalitet. Avtentične imajo osnovna imena, plagalne pa so označene po imenih avtentičnih s predpono »hipo« — »pod«. § 6

Prva avtentična lestvica je *dorska*, ki se začne s tonom d; naslednje sledijo diatonično in so *frigijska, lidijska, miksolidijska* in *eolska*; avtentične lestvice na tonu h ni ter sledi eolski neposredno *jonska* na tonu c'. Dorska, frigijska, lidijska in miksolidijsko s svojimi plagalnimi lestvicami vred so bile glavne; eolska in jonska (z ustreznima plagalnima) sta se imenovali dodatni lestvici, ker sta bili časovno kasneje uvedeni od prvih. Kakor je razvidno iz navedenega, je bilo izhodišče za štetje lestvic septimo nižje od današnjega c'; to ima svoj razlog v dejstvu, da se je vse glasbeno udejstvovanje gibalo v starem in srednjem veku za kvinto ali (kasneje) kvarto niže od sodobnega.

Pri vsaki lestvici ločimo tri značilnosti:

a) obseg (ambitus),

b) osnovni ton (nota finalis),

c) dominanto (nota repercussa).

Vsaka tonaliteta (»tonus« ali »modus«) je imela te tri značilnosti stalne in točno opredeljene.

O b s e g s t a r i h t o n a l i t e t. — Po obsegu se ločijo lestvice v popolne (tonus perfectus), nepopolne (tonus imperfectus) in nadpopolne (tonus plusquamperfectus). Prve izpolnjujejo v svojem razmahu obseg oktave, druge ga ne dosežejo, tretje pa ga prekoračijo navzgor ali navzdol. Poleg teh splošnih razločil so poznali stari teoretiki še tudi »tonus mixtus« — »mešana lestvica« —, ki nastane, ako se avtentična skala v svoji melodični liniji dotakne lastne plagalne lestvice ali obratno, in pa »tonus commixtus« — »sestavljena lestvica« —, kadar se dotakne tuje plagalne skale ali § 7

obratno. Seveda pa so ti razločki bili zgolj teoretični ter je bilo često kaj težko opredeliti melodijo po navedenih vidikih. Obseg tonalitete je določen z noto finalis in njeno oktavo pri avtentičnih skalah, z najglobljo noto in njeno oktavo pri plagalnih. Prekoračenje obsega za en ton navzgor ali navzdol ni pomenilo prestopa v drugo tonaliteto.

§ 8 Osnovni ton. — Nota finalis je pri avtentičnih in plagalnih lestvicah ista ter velja kot izhodišče tonalitete. Z njo se je redoma začel in končal vsak cantus firmus; pripadnost k avtentični ali plagalni tonaliteti je bilo torej mogoče razbrati šele iz poteka melodije same: ako je od izhodišča šla za kvarto navzdol, je pripadala plagalnemu modu, če pa se je gibala le nad noto finalis, je sodila k avtentičnemu. Seveda pa so imele plagalne skale drug obseg kakor avtentične (gl. § 7!) ter jih je bilo lahko ločiti po njem.

§ 9 Dominanta. — Vsaka lestvica je imela posebno noto repercusso, ki ustreza v splošnem našemu pojmu dominante. Pri večini avtentičnih lestvic je bila na V. stopnji, pri plagalnih pa jo je predstavljala spodnja terca dominante pripadajoče avtentične lestvice. Kjer pa bi morala dominanta pasti na ton h, so jo nadomestili z zgornjo ali s spodnjo sekundo (a ali c), ker na tonu h ni bilo mogoče postaviti durskega trozvoka v diatonični skali. Vloga dominante se v starih tonalitetah ne sklada popolnoma z današnjim harmoničnim pojmovanjem; vendar je do neke mere vršila harmonično funkcijo kot akord pred zaključno toniko, ki je bil pri avtentičnem sklepu obvezen. Temu harmoničnemu značaju na ljubo so utrpele nekatere lestvice tudi določene kromatične spremembe, ki so dovoljevale uvedbo durske dominante in polagoma privedle stare tonalitete v dualistično lestvično razdelitev (gl. § 12!).

PREGLED STARIH TONALITET

A. *Glavne lestvice*

§ 10 1. Dorska (avtentična). — Obseg: d—d'. Nota finalis: d. Ripercussa: a.

2. Hipodorska (plagalna). — Obseg: A—a. Nota finalis: d. Ripercussa: f.

3. Frigijska (avtentična) — Obseg: e—e'. Nota finalis: e. Repercussa: c'.

4. Hipofrigijska (plagalna). — Obseg: H—h. Nota finalis: e. Repercussa: a.

5. Lidijska (avtentična). — Obseg: f—f'. Nota finalis: f. Repercussa: c'.

6. Hipolidijska (plagalna). — Obseg: c—c'. Nota finalis: f. Repercussa: a.

7. Miksolidijska (avtentična). — Obseg: g—g'. Nota finalis: g. Repercussa: d'.

8. Hipomiksolidijska (plagalna). — Obseg: d—d'. Nota finalis: g. Repercussi: c'.

aut. I c–c'
plag. D g–g'

B. Dodatne lestvice

9. Eolska (avtentična). — Obseg: a—a'. Nota finalis: a. Repercussa: c'.

10. Hipoeolska (plagalna). — Obseg: e—e'. Nota finalis: a. Repercussa: c'.

11. Jonska (avtentična). — Obseg: c—c'. Nota finalis: c. Repercussa: g.

12. Hipojonska (plagalna). — Obseg: g—g'. Nota finalis: c'. Repercussa: e'.

Avtentične lestvice ni bilo na tonu h zaradi zmanjšane (diatonične) kvinte h-f', ki je bila strogo zabranjena disonanca ter so jo imenovali »diabolus in musica« — vrag v glasbi. Mnogo predpisov strogega stava se nanaša na prav to disonanca, ki so se je dosledno izogibali.

Po obsegu je med temi skalami nekaj inačic: dorska — hipomiksolidijska, frigijska — hipoeolska, jonska — hipolidijska, miksolidijska — hipojonska; v oktavnem razmerju sta eolska in hipodorska. Vse pa se razlikujejo med seboj po končnih tonih in dominantah. Po legi je bila najgloblja hipodorska, najvišja pa eolska. V rabi so prednjačile avtentične skale, med njimi jonska in eolska, medtem ko so se ostale polagoma začele približevati tema dvema z uvajanjem kromatičnih tonov (gl. § 12!).

Transpozicije starih tonalitet. — Obseg vokalnega stavka je pogosto narekoval prenos določene tonske lestvice na drugo osnovo, predvsem za kvarto navzgor ali kvinto navzdol. Ker so morali ostati pri tem intervali neizpremenjeni, je bilo treba uvesti stalne predznake. Za kvarto navzgor transponirane lestvice so dobile en (stalen) nižaj; temu dosledno bi zahtevala transpozicija za dve kvarti (veliko septimo) navzgor dva nižaja, transpozicija za kvinto navzgor pa en višaj. Vendar staroklasični slog ne vsebuje pogostih transpozicij, razen transpozicije za kvarto navzgor. Namesto transpozicije so uporabljali notacijo v prenesenih ključih (Chiavi trasportati, Chiavette), ki pa se je danes niti za vajo ne poslužujemo. Ponekod najdemo (zlasti v basovskem f-ključu) dvakratno označbo enega nižaja v oktavni razdalji; takšna notacija ne pomeni dveh nižajev, temveč zadeva le njuno oktavno razmerje. § 11

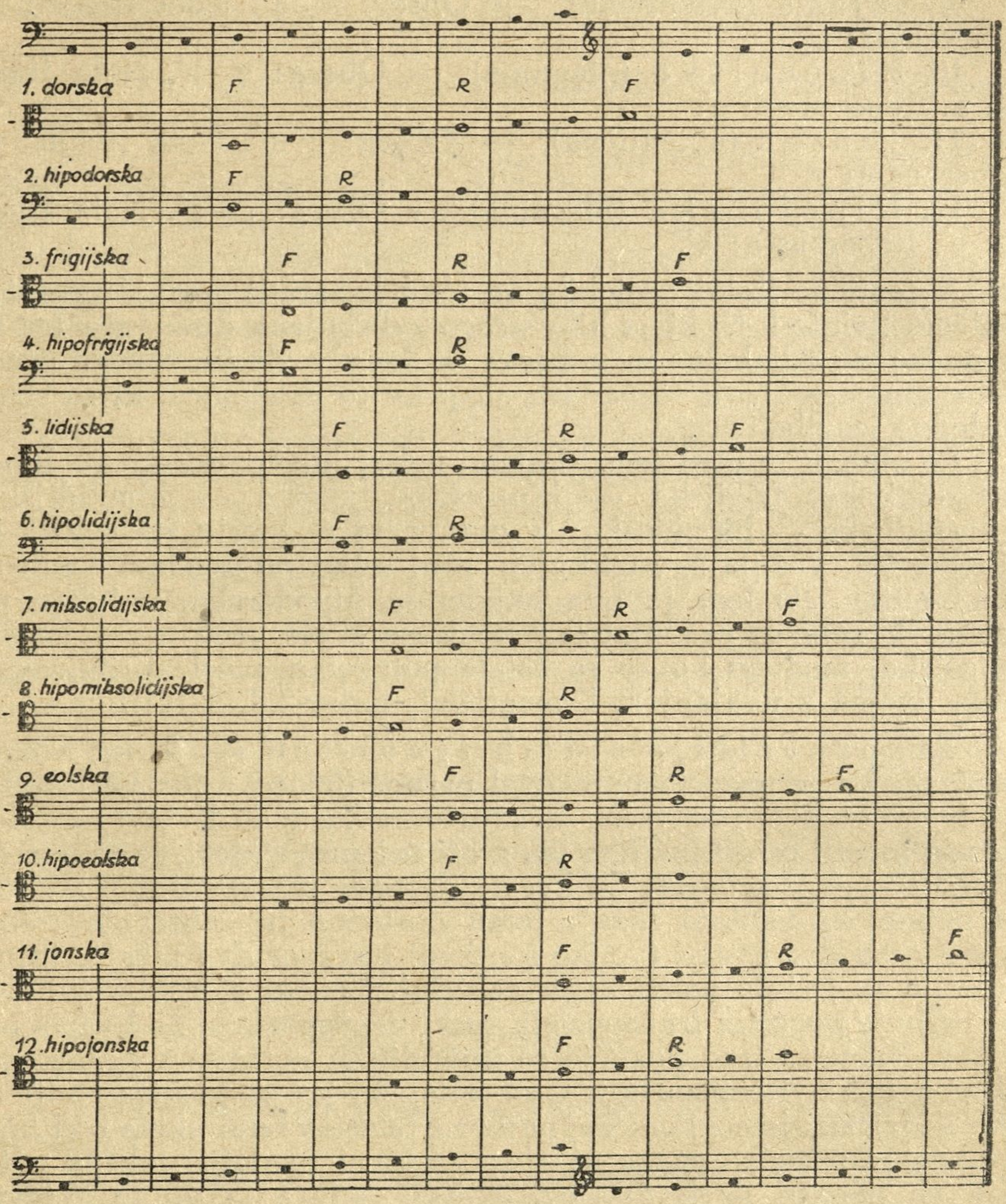
Kromatične spremembe v starih tonalitetah. — Iz melodičnih, pa tudi iz harmoničnih ozirov je bilo dovoljeno, uporabljati nekatere kromatične spremembe sicer strogo diatonskih lestvic. Uporaba kromatičnih sprememb pa je bila strogo predpisana in se je nanašala na naslednje tone: § 12

1. Ton *h* se spremeni v *hes* (*b*) s predpisom nižaja v teh primerih:

a) če nastopi kot zgornja menjalna nota tona *a*, torej v sosledju *a-b-a*;

b) v neprekinjeni melodični liniji navzdol kot prehajalna nota, torej v sosledju *c-b-a*;

1. notni primer: *preglednica starih tonalitet*



F = (nota) finalis
R = (nota) repercussa

c) skokoma navzdol s terce, torej v sosledju *d-b-a*;

č) redkeje v enakem skoku navzgor z obratom navzdol, torej v sosledju *g-b-a*.

Spremembo tona *h* v *b* dopuščata zlasti dorska in lidijska skala, pri čemer se ob stalni rabi spremeni dorska v eolsko, lidijska pa v jonsko. Tudi v miksolidijski, eolski in jonski skali najdemo to alteracijo, medtem ko je v frigijski zabranjena. Alteracija tona *h* v *b* je priporočljiva posebno tam, kjer se s tem izognemo tritonusu (zvečana kvarta ali zmanjšana kvinta); v takšnem pri-

meru nastopi tudi lahko nenadno, torej poleg zgoraj navedenih primerov.

2. Ton *f* spremenimo v *fis* (z višajem) v teh primerih:

a) kot vodilni ton (terca dominante) v miksolidijskem načinu, torej v akordu *d-fis-a*;

b) kot spodnjo menjalno nòto tona *g* v sosledju *g-fis-g*;

c) kot terco zaključne tonike v dorskem načinu v akordu *d-fis-a*;

č) v eolskem načinu v vrsti štirih tonov z izhodiščem iz dominante, torej v sosledju *e-fis-gis-a*;

d) kot drugo spodnjo menjalno noto tona *a* v eolskem načinu, torej v skupini *a-gis-fis-gis* (*-a*). Ta način je možen le od skupine četrtink dalje.

S spremembo *f* v *fis* in *g* v *gis* se eolski način istoveti z našo melodično molsko lestvico navzgor; brez teh sprememb je enak naravni molski (a-mol) skali.

3. Ton *g* spremenimo v *gis* (z višajem) v naslednjih primerih:

a) kot terco dominante eolskega načina, torej v akordu *e-gis-h*;

b) kot spodnjo menjalno noto tona *a* v eolskem načinu, torej v sosledju *a-gis-a*;

c) v sosledju štirih prvih tonov eolske skale z izhodiščem iz dominante; glèj prejšnji stavek pod č)!

č) kot terco frigijske tonike v zaključnem akordu *e-gis-h.*

4. Ton *c* spremenimo v *cis* v naslednjih primerih:

a) kot spodnjo menjalno noto tona *d*, torej v sosledju *d-cis-d*;

b) kot prehajalno noto s tona *h* na *d*, torej v sosledju *h-cis-d* v dorskem načinu;

c) kot terco dominante v dorskem načinu, torej v akordu *a-cis-e*;

č) kot terco tonike v eolskem načinu, torej v zaključnem akordu *a-cis-e.*

Drugi diatonični toni starih lestvic so bili nespremenljivi, razen ako so nastali zaradi transpozicij osnovnih skal. Če razporedimo možne kromatične spremembe po tonalitetah, dobimo naslednji pregled:

A. V dorskem načinu so možne naslednje spremembe:

a) znižanje *h* v *b*;
b) zvišanje *c* v *cis*;
c) zvišanje *f* v *fis.*

B. V frigijskem načinu:

zvišanje *g* v *gis.*

C. V lidijskem načinu:

znižanje *h* v *b.*

Č. V miksolidijskem načinu:

a) znižanje *h* v *b* (redko);
b) zvišanje *f* v *fis.*

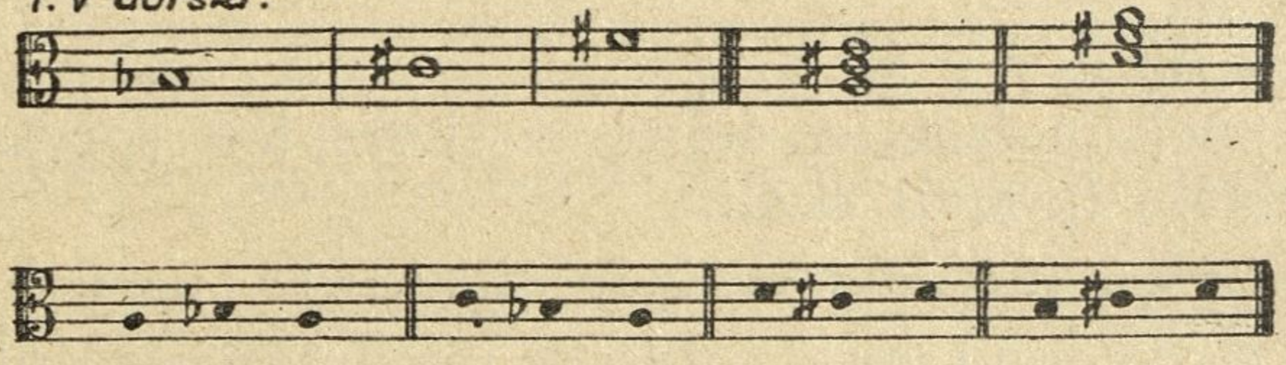
D. V eolskem načinu:
a) zvišanje *g* v *gis*;
b) zvišanje *f* v *fis*;
c) zvišanje *c* v *cis*;
č) znižanje *h* v *b* (izjemoma).

E. V jonskem načinu:
znižanje *h* v *b* (redko).

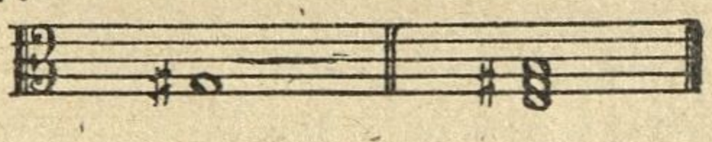
Iste spremembe so možne tudi v plagalnih lestvicah.

2. notni primer: *hromatične spremembe v starih tonalitetah*

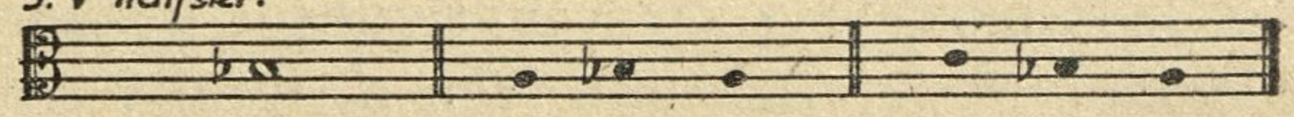
1. v dorski:

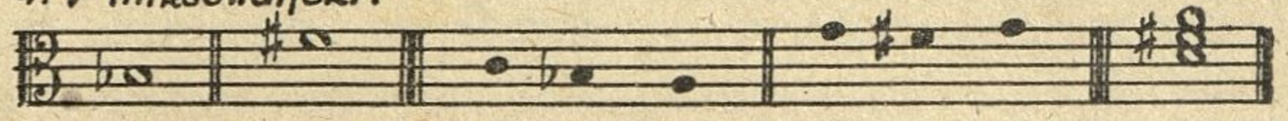
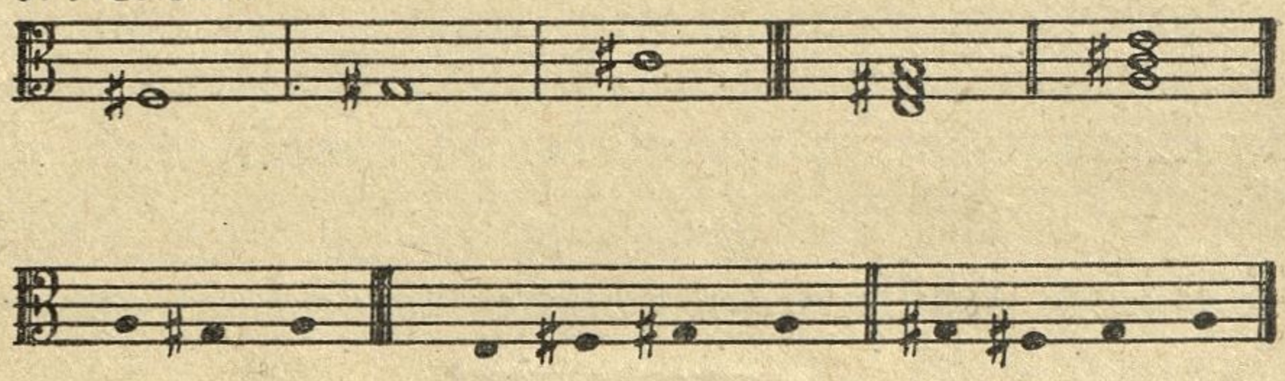


2. v frigijski:



3. v lidijski:



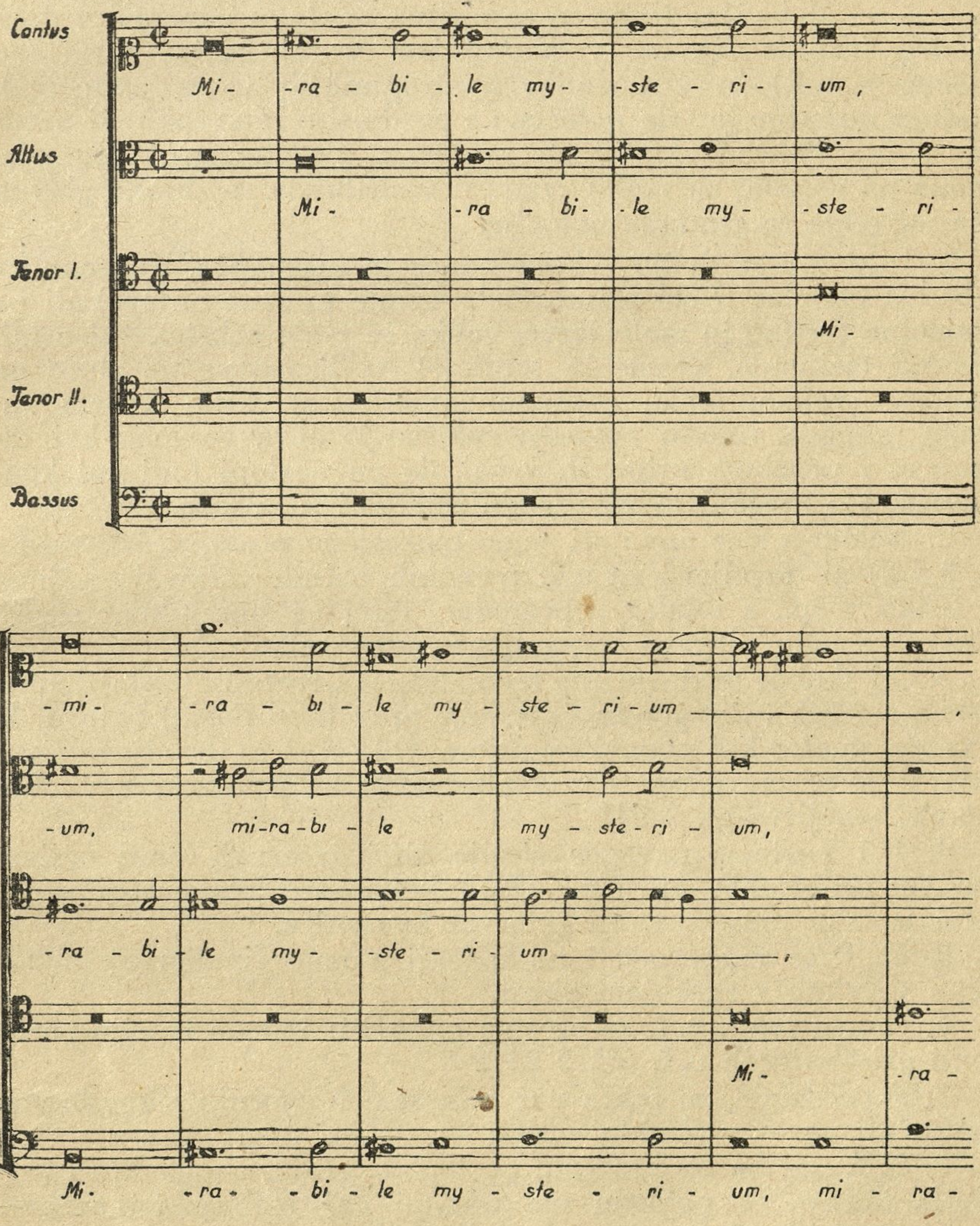
4. v miksolidijski:

5. v eolski:

redko:

6. v jonski: *redko:*

Kakor je iz navedenega razvidno, sta bili spremembam najbolj podvrženi dorska in eolska lestvica, najmanj pa jonska, lidijska in frigijska. Poslednja je vobče najdlje obdržala svojo

karakteristiko, medtem ko sta se dorska in eolska spojili v eno — sedanjo molsko —, jonska in lidijska pa v dursko. Dejansko so skladatelji iz dobe razcveta vokalne polifonije izhajali z dorsko, frigijsko, miksolidijsko, eolsko in jonsko lestvico ter dali prednost zlasti poslednjima dvema. Ker so imele plagalne lestvice skupno noto finalis z avtentičnimi, je skoraj odpadlo razlikovanje med obema zvrstema ter sta prosto prehajali druga v drugo. Mnogo skladateljev 16. stoletja, med njimi zlasti naš *Petelin-Gallus*, se je v obilni meri posluževalo drznejšega kromatiziranja, ki ga ni

2a. notni primer: Gallus, Mirabile mysterium



mogoče opredeliti pod gornje točke. To velja prav posebno pri skladbah programskega značaja (n. pr. Gallus, »Mirabile mysterium«). Tak postopek ni bil reden, temveč je predstavljal poseben skladateljev posežek v tonski material ter je moral biti smiselno in vsebinsko utemeljen.

Večina kromatičnih sprememb je melodično upravičenih ter so bile uporabljive že v dvoglasju. Nekatere pa so posledica splošno uveljavljenega načela, da se mora vsaka tonaliteta končati z durskim trozvokom tonike; te so bile navezane na troglasje in večglasje; v dvoglasnem stavku zaključek z zvišano ali normalno terco ni prišel v poštev.

§ 13 Splošne karakteristike melodije v strogem stavu. — Melodične linije so se v strogem stavu odražale v dani melodiji (cantus firmus, v nadaljnjem v tej knjigi okrajšano označen s c. f.) in v dodanih kontrapunktih (okrajšava: cp.). Gradnja melodije je bila določena s predpisi o intervalih: ti predpisi so bili deloma skupni za vse vrste dvoglasja in večglasja, deloma pa posebni za vsako zvrst. V naslednjem so zbrana glavna obča navodila za gradnjo melodije.

1. Intervali se delijo v konsonance in disonance. Konsonance so bodisi popolne (čiste prime, čiste kvinte in čiste oktave) ali pa nepopolne (velike in male terce, velike in male sekste). Vsi ostali intervali (sekunde, kvarte in septime) so disonance ne glede na kvaliteto (velika, mala, zvečana, zmanjšana). Čista kvarta zavzema poseben vmesni položaj; splošno jo obravnavamo kot disonanco, v posebnih primerih večglasja pa nastopi tudi kot konsonanca. Vsi zvečani in zmanjšani intervali so disonančni.

2. Melodija sme navajati samo diatonične postope; kromatika (gl. § 12!) ni dovoljena za c. f. v enakih notnih veljavah, nastopi pa lahko v cp., a nikdar neposredno, torej ne sme nikdar slediti določenem tonu njegova kromatična sprememba.

3. Od skokov so dovoljene terce, (čista) kvarta in (čista) kvinta v obeh smereh (navzgor in navzdol); prav tako (čista) oktava, ki se vobče smatra kot ponovitev prime. Od sekst je dovoljena samo mala v smeri navzgor; vse ostale sekste so zabranjene v obeh smereh; omejitve gl. § 24!

4. Pri postopu navzgor stojijo širši intervali pred ožjimi; obratno pri skokih navzdol. Dva skoka si smeta slediti v isti smeri le, ako njun zunanji interval konsonira.

5. C. f. se mora začeti in končati z noto finalis; cp. lahko začne s kvinto v zgornjem glasu.

6. Noben ton v c. f. se ne sme ponoviti; izjemo tvorijo portamenti pri floridnih c. f. (gl. § 25!).

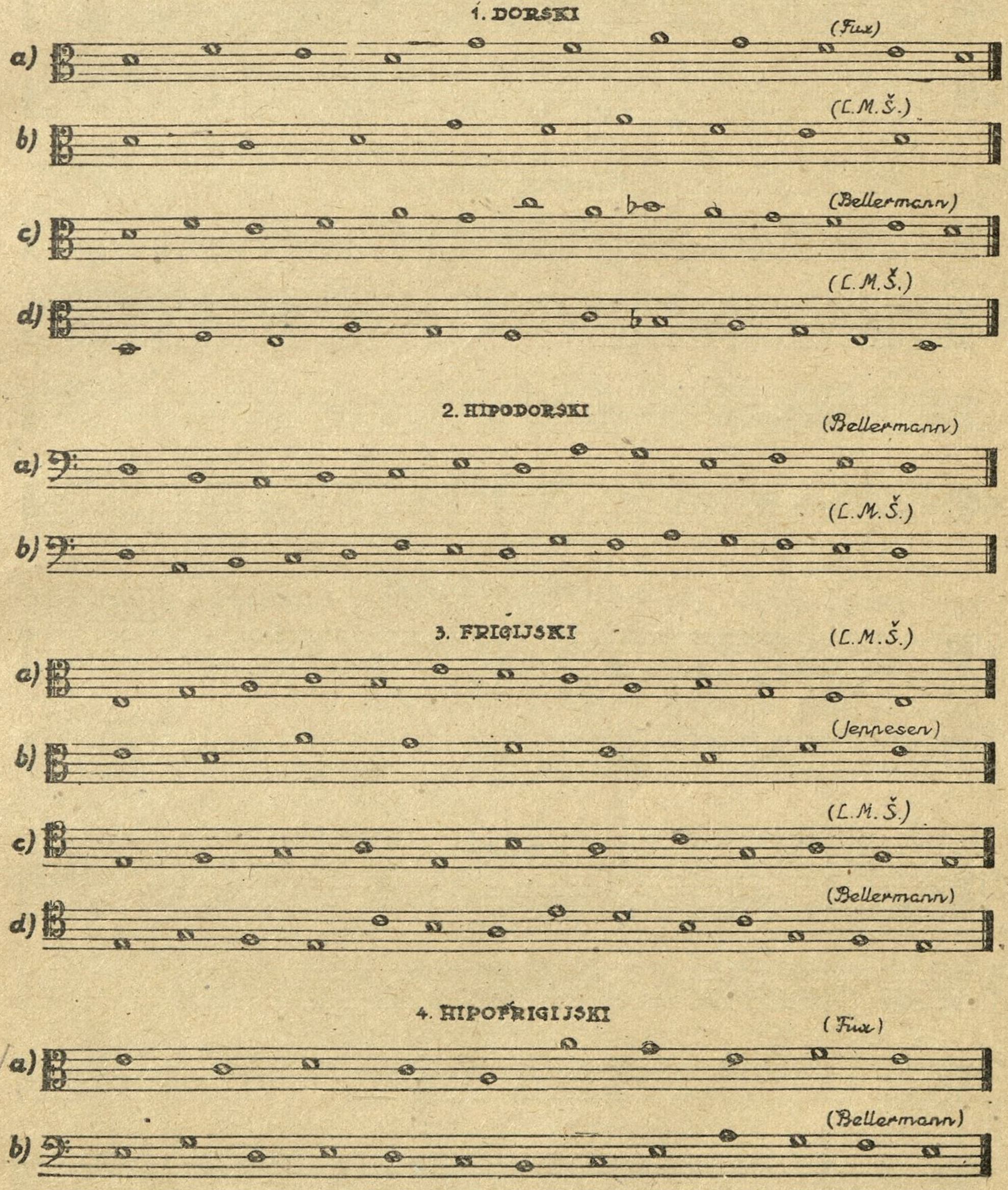
7. V predzadnjem taktu naj prinese c. f. zgornjo sekundo note finalis, ali pa — v floridni obliki — vodilni ton.

8. C. f. naj bo zaokrožena, postopno zgrajena melodijo lihega števila taktov. V pogledu na gradnjo naj vsebuje tri osnovne graditeljske elemente: vzpon, višek, padec.

9. Izjemoma lahko prekorači c. f. obseg tonalitete za en ton navzgor ali navzdol.

H a r m o n i j a. — V dvoglasju poznamo le zastopstva akordov, t. j. intervale. Od dvoglasja dalje pa mora strogi kontrapunktski stav podajati obračun o horizontalnem pomikanju glasov in o njih vertikalnem sozvočju obenem. V tem sovpada nauk o kontrapunktu z naukom o harmoniji; vendar je v strogem stavu vokalne polifonije vloga harmoničnih pojavov podrejena poteku melodičnih linij. V prvem razdobju kontrapunkta (v notredamski šoli) so bili kontrapunkti še dokaj brezobzirni; to pa ni dokaz § 14

3. notni primer: cantus firmus.



5. LIDIJSKI

a) (Haller)

b) (L. M. Š.)

c) (L. M. Š.)

d) (Bellermann)

6. HIPOLIDIJSKI

a) (Fux)

b) (Bellermann)

7. MIKSOLIDIJSKI

a) (Fux)

b) (Cherubini)

c) (Bussler)

d) (L. M Škerjanc)

8. HIPOMIKSOLIDIJSKI

a) (Bellermann)

b) (Bellermann)

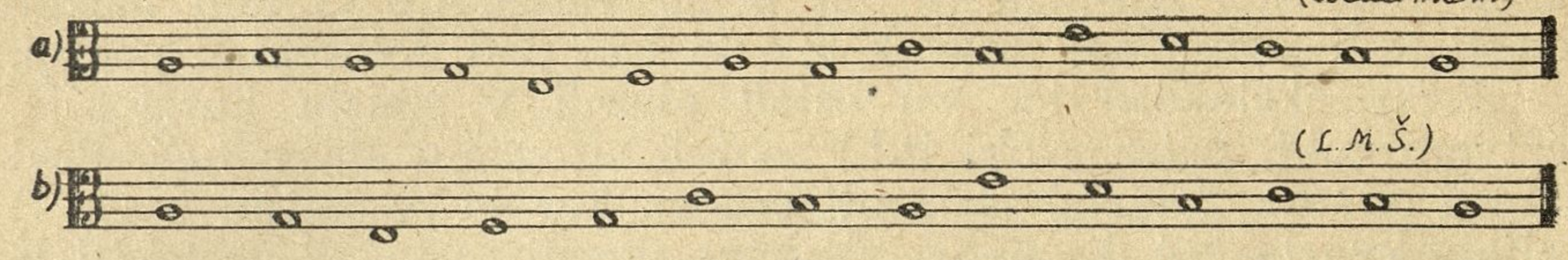
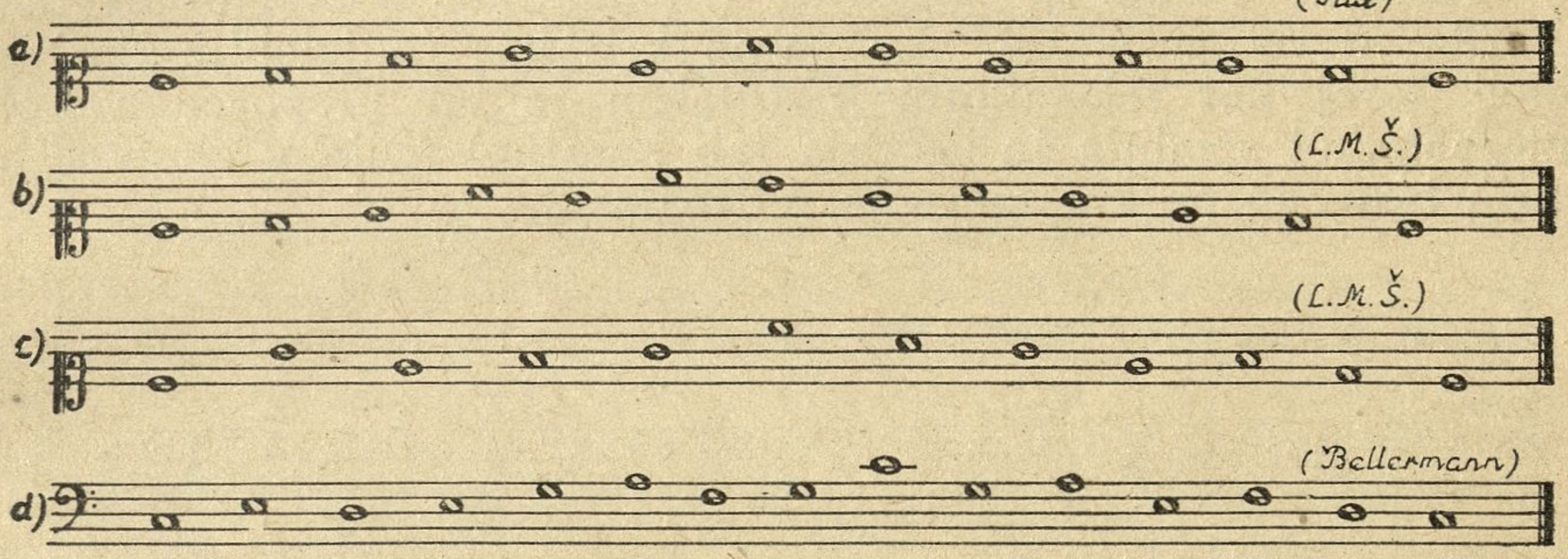
9. EOLSKI

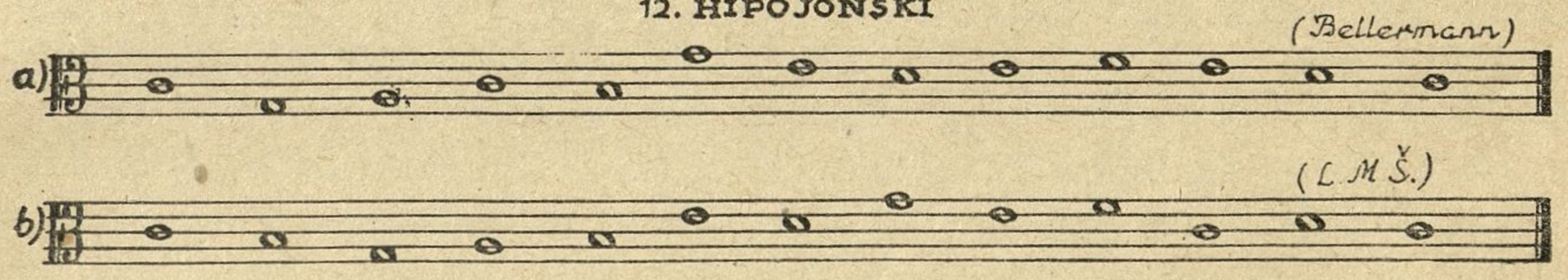
a) (Fux)

b) (Bellermann)

c) (Jeppesen)

d) (L. M. Š.)

10. HIPOEOLSKI

11. JONŞKI

12. HIPOJONSKI



posebnega smisla za dosledno polifonijo, temveč posledica nerazvitega občutja harmonije. Šele konec 15. in v 16. stoletju se je izenačil smisel za horizontalno vodenje glasov z vertikalnim dojemanjem v akordični obliki. Odtlej dalje sta ostala harmonija in kontrapunkt povezana med seboj kot dva sestavna dela muzikalne gradnje. Po prvobitnosti prednjači kontrapunkt pred harmonijo; zato je naravno, da so bili njegovi zakoni znani že pred raziskavanjem zakonitosti sozvočij. V slogu velikih mojstrov vokalne polifonije pa najdemo že njuno popolnoma skladno sožitje, ki je omogočilo mogočni razcvet tega sloga.

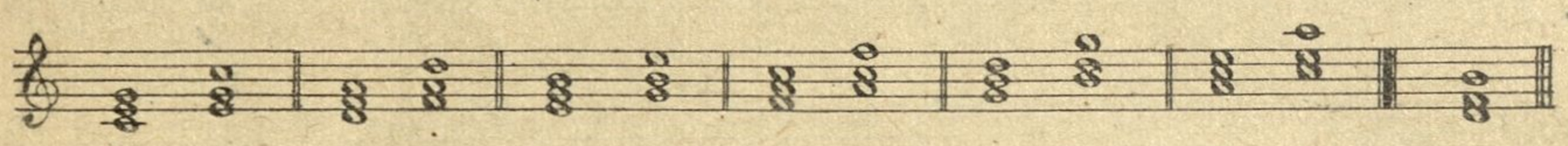
Klasiki strogega stava so poznali kot konsonančen akord le durski in molski trozvok. Poleg trozvokov so dopuščali kot konsonančna sozvočja še sekstakord (prvi obrat durskega, molskega, zmanjšanega in zvečanega trozvoka). Vsi ostali akordični pojavi so morali biti uvedeni in utemeljeni kot harmonično tuji toni. Temu so služili prvenstveno zadržki (sinkope), ki so morali vedno navajati tri faze: pripravo, nastop in razvez. Trozvoka na VII. stopnji (zmanjšanega) niso rabili zaradi zmanjšane kvinte (tritonus); enako so se izogibali zvečanemu trozvoku, ki je mogel nastati itak le po alteraciji (kromatični spremembi) enega svojih tonov; poredko najdemo njegov prvi obrat (sekstakord), pa tudi ta opravičen kot zadržek. Pač pa je zelo pogosto nastopil sekstakord

zmanjšanega trozvoka, ki je zastopal VII. stopnjo vseh tonalitet, razen frigijske. Kasneje (§ 32) bomo videli, da je bilo možno uvesti tudi zmanjšani trozvok v ozki legi pod določenimi pogoji.

Kvartsekstakord ter vsi ostali akordi v smislu harmonije, (četverozvoki, peterozvoki itd.) so bili strogemu stavu tuji. Prvi zaradi odnosa (kvarte) nasproti osnovi, ker je (v smislu § 13, 1) veljala kvarta kot disonanca. Takšni akordi so mogli nastopiti le kot zadržki, ki jim je sledil konsonančen razvez.

Posebno pažnjo je zahteval tritonus kot sozvočje ali del akorda; dovoljen je bil, ako ga je kril bas (najgloblji glas) s terco, torej kot sekstakord. V ostalem je bil prepovedan kot interval, kot spodnja in zgornja (ali obratno) meja v zaporedju štirih tonov in pa kot sozvočje v dvoglasju.

4. notni primer: akordi v strogem stavu

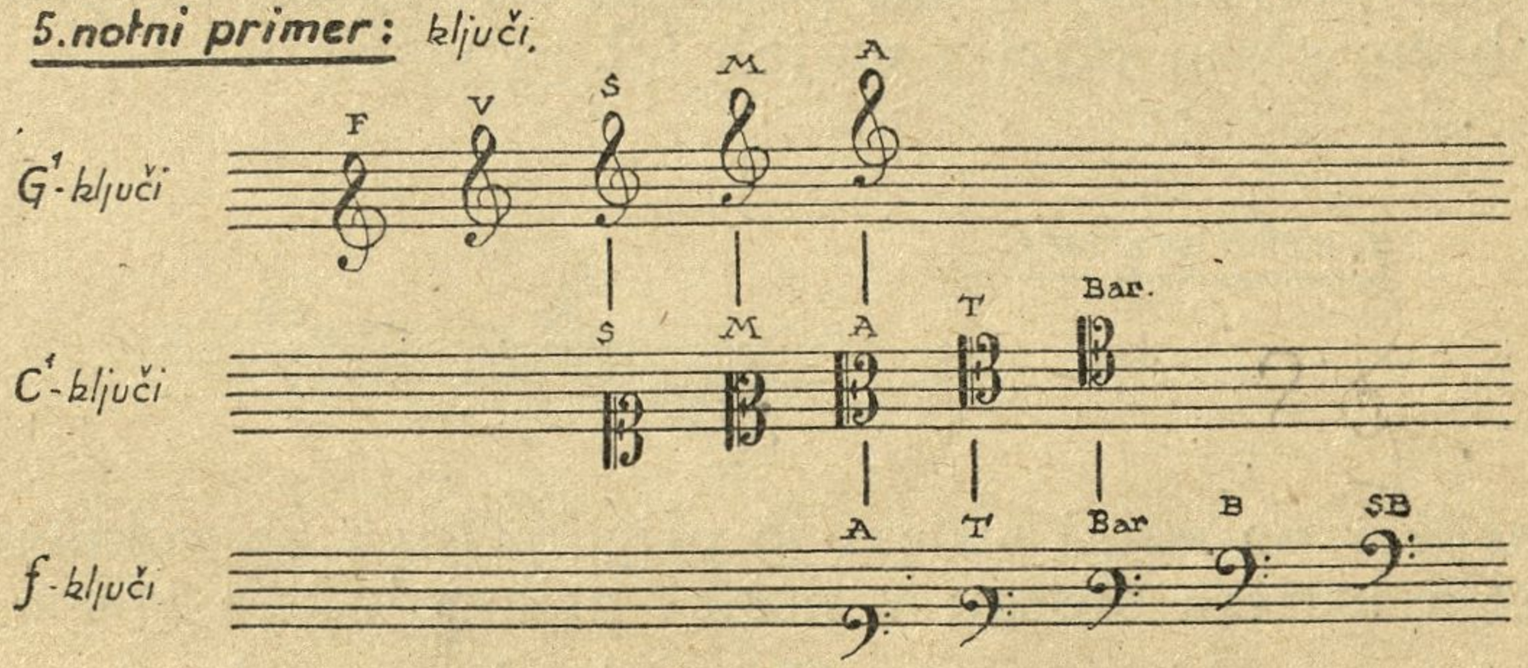


B. NOTACIJA

§ 15

K l j u č i. — Ključi določujejo v splošnem lego tonov (not) v notnem sistemu. Ker je bistvena relacija dveh sosednih glasov kvintna, poznamo tri vrste ključev: C-ključ, G-ključ in F-ključ. Prvi je osrednji, drugi predstavlja njegovo dominanto (zgornjo kvinto), tretji subdominanto (spodnjo kvinto). Kot izhodišče tonskega štetja velja še danes c' (enočrtani c); zato je povsem naravno, da predstavlja C-ključ položaj tona c' v notnem sistemu, medtem ko označuje G-ključ položaj tona g', F-ključ pa položaj tona f (mali f). Jasno je, da lahko postavimo vsak ključ na vsako od peterih črt notnega stava; tabela pokaže, da se v tem primeru krijejo nekateri od navedenih ključev med seboj (n. pr. C-ključ na 5. črti je istoveten z F-ključem na 3. črti). Od 15 možnih ključev jih ostane praktično nekako 5, ki se med seboj dopolnjujejo kot znaki za naravni obseg človeških glasov, in to so:

1. sopranski ključ ali C-ključ na 1. črti;
2. altovski ključ ali C-ključ na 3. črti;
3. tenorski ključ ali C-ključ na 4. črti;
4. basovski ključ ali F-ključ na 4. črti.

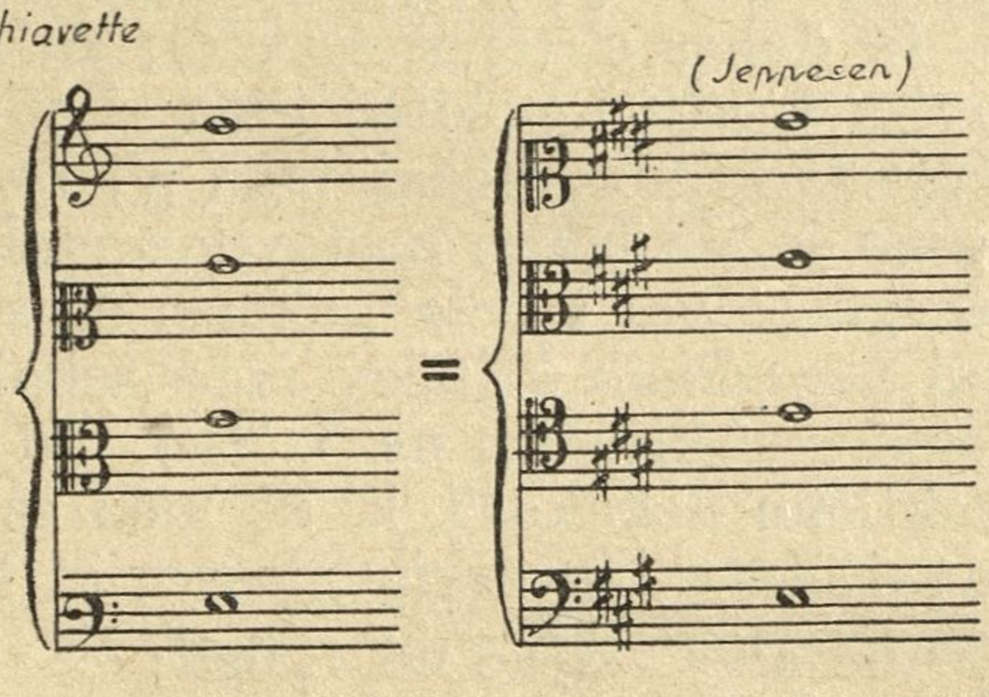
5. notni primer: *ključi.*

F = francoski
V = violinski
S = sopranski
M = mezzosopranski
A = altovski
T = tenorski
Bar. = baritonski
B = basovski
SB = subbasovski

} ključ

Če k temu dodamo še danes splošno rabljeni violinski ključ ali G-ključ na 2. črti, smo v glavnem zajeli vse praktično uporabne ključe.

Stari mojstri so poleg teh rabili še druge ključe, predvsem mezzosopranskega ali C-ključ na 2. črti in pa baritonskega ali F-ključ na 3. črti. Poredko je stopil v rabo še subbasovski ključ ali F-ključ na 5. črti in pa visoki violinski (francoski) ključ ali G-ključ na 1. črti. Prestavljanje po ključih so često uvajali namesto transpozicije (gl. § 11!). Normalna dispozicija strogega četveroglasnega stava navaja sopranski, altovski, tenorski in basovski ključ, ki najbolj ustrezajo naravnemu odnosu človeških glasov; pogosto pa najdemo namesto te dispozicije tudi tole: violinski, mezzosopranski, altovski in baritonski ključ; ta notacija je pomenila, da skladbo izvajamo lahko z uporabo ustreznih predznakov veliko ali malo terco niže, kot je zaznamovana (gl. primer 6!). Bistveno

6. notni primer. Chiavette



važen je bil glasovni obseg za izbiro ustreznega ključa; celotna notacija posameznega glasu je bila namreč omejena s peterovrstnim notnim sistemom in stari mojstri se vobče niso posluževali pomožnega črtovja, razen ene pomožne črte zgoraj in spodaj. Tako je bil objem glasu zajet v mejah (gl. primer 7!).

7. notni primer:

Omejitev na notni sistem je priporočljiva za vokalni stavek, ker docela ustreza obsegu v poštev prihajajočega glasu.

§ 16 Notne veljave. — Danes jemljemo v kontrapunktskih vajah kot metrično osnovo noto celinko ter izhajamo z njenimi delitvami. Strogi stav ne pozna četrtink s piko, četrtinskih sinkop, pa tudi ne vrste treh ali več osmink. Tudi ritmični različki (triole, kvintole itd.) so neznani.

§ 17 Predznaki. — Strogi stav pozna le nižaj in višaj (♭ in ♯); razveznik in dvojni predznaki so mu tuji. Razveznik nadomešča

pri znižanju nižaj, pri zvišanju pa višaj. Predznak velja samo za noto, pred katero stoji in le v istem sistemu; zato najdemo pogosto dvojno navedbo predznaka za isti ton v oktavnem razmerju. Stari mojstri so višaj pogosto izpuščali, zlasti kadar je označeval enega od običajnih vodilnih tonov (zvišano VII. stopnjo) v dorski, miksolidijski in eolski tonaliteti. Tedaj so se najbrž zanašali na muzikalnost izvajalcev, ki ne bi dopuščala, da bi zapeli veliko spodnjo sekundo kot menjalno noto tonike. Na ta postopek naletimo prav pogosto pri kadencah. Enako površni so bili tudi v notaciji nižajev, zlasti kadar je šlo za uobičajene melodične okrete. Prav tako najdemo pogosto še pri *Bachu,* da manjka pri sklepnem akordu dorske, frigijske in eolske tonalitete višaj pred terco tonike; bil je splošno znan, četudi nikjer kodificiran zakon, da se mora vsaka tonaliteta končati z durskim akordom tonike (gl. § 12!); zato so si mojstri prihranili trud označevanja.

V starih skladbah najdemo ponekod nižaj na 5. črti v violinskem ključu. Ta pomeni, da gre za miksolidijsko lestvico, prestavljeno za kvinto navzgor; kajti v skali, ki bi se začela v violinskem ključu s tonom g', bi sicer lahko pričakovali (za kvinto navzgor) transponirano jonsko tonaliteto, kateri bi ustrezal višaj (*fis*) na 5. črti. Nižaj stoji torej le kot svarilo pred zamenjavo. Ta skrbnost izvira iz prvotnega razločevanja med »Systema durum« ali »Systema regulare«, v katerem se je smelo uporabljati le diatonične intervale, ter »Systema molle« ali »Systema transpositum«, ki je dovoljeval kromatične spremembe (od tod sedanji nazivi »dur« in »mol«, ki pa seveda pomenjajo nekaj drugega). Prvi sistem je bil strožji, kajti v drugem so se polagoma začele porazgubljati karakteristike starih tonalitet. Doba *Palestrinovega* sloga je prehodna med obema sistemoma in je njen stav bistveno kompromisen.

C. VAJE V KONTRAPUNKTIRANJU

1. Temeljni vidiki

§ 18 Smisel kontrapunktičnih vaj. — Vežbanje v kontrapunktu strogega stava ima nalogo, organizirati fantazijo bodočega glasbenega ustvarjalca v tem smislu, da je sposoben voditi dva in več med seboj horizontalno in vertikalno povezanih glasov v ozkem okviru danih možnosti, kakor jih predpisujejo pravila posameznih kontrapunktičnih vrst. Da se to vežbanje giblje v skoraj abstraktnem območju klasičnega vokalnega sloga, ima več vzrokov in namenov, od katerih so važni zlasti naslednji:

a) Z omejitvijo na maloštevilne ritmične, melodične in harmonične možnosti, ki jih nudi *Palestrinov* muzikalni koncept, se usmeri delovna fantazija na koncentracijo in je hkrati podan nedvoumen in strog kriterij, čigar objektivnost izključuje vsak odmik od točno začrtanih vidikov.

b) V ozkem okviru naložene naloge se postopoma razvija smisel za slog vokalne polifonije, ki je eden od priučljivih elementov v koncipiranju umetne glasbe.

c) Postopna rast zahtev in z njimi težav v izdelavi nalog ne stavlja učečega se pred kopo sprva nerešljivih problemov, kakor bi jih nudil kompleks sodobnih slogov, temveč ga korakoma usposobi za reševanje vedno težjih nalog. V slogu, ki je objektivno določljiv, se začne invencija gibati okretno in zanesljivo, četudi na prilično ozko odmerjeni ravni, katero pa je potlej lahko razširiti na druga območja.

č) V kontrapunktičnih vajah strogega stava se pozornost v delu omejuje na poseben tehnični problem. Harmonična barvna, vsebinska in izrazna izbirčnost stopijo skoraj docela v ozadje. Z osredotočenjem na samo en vidik je omogočena poglobitev; metoda postopka pa pokaže pot podobnemu ravnanju tudi v ostalih problemih muzikalnega ustvarjanja ter osvetli prijeme s teoretične in s praktične strani.

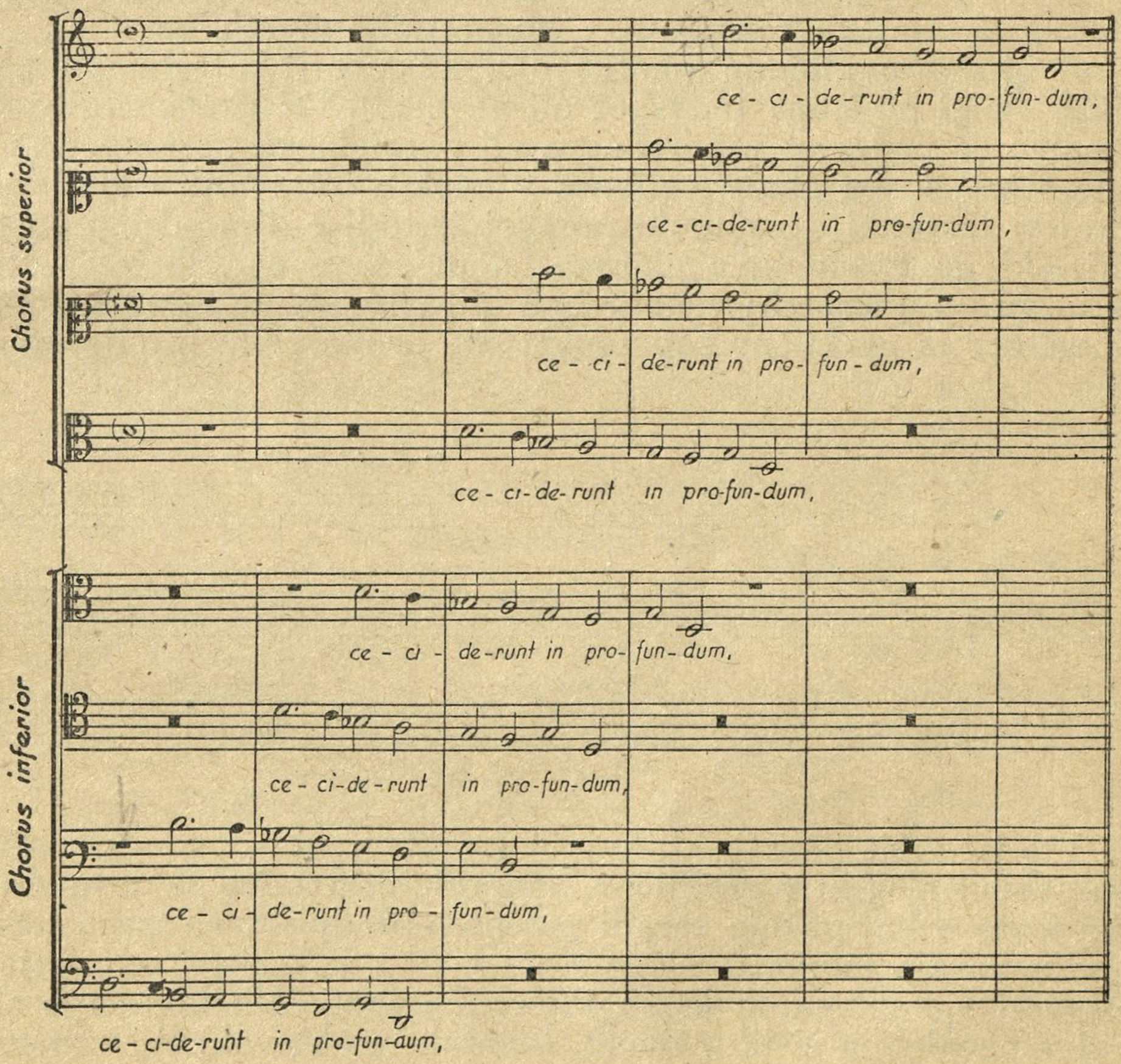
Spočetka je težavno usmerjati prekipevajočo muzikalno fantazijo v ozke struge časovno in izrazno odmaknjenega sloga. Toda po začetnem napornem vzponu se počasi odpirajo razgledi na svet, ki je svojstveno in prepričljivo zgrajen ter združuje v sebi toliko pestrosti, da preseneča vpričo strnjenosti in enovitosti svojega koncepta. Učinkovitost skladb, napisanih v smislu stroge

klasične vokalne polifonije, je zgledna, njeni pogoji pa so zajeti v osnovnih pravilih strogega stava.

§ 19

Slogovne karakteristike. — Način, v katerem so stari mojstri ustvarjali skladbe, sicer ni za vse od njih enoten ali predpisan, vendar očituje skupne značilnosti, ki dovoljujejo skupno stilistično opredelitev. Za časa razcveta vokalne polifonije ni bilo bistveno različnih struj v muzikalnem ustvarjanju. Niso poznali razlike med resno in vedro glasbo, v kolikor je ni predočilo besedilo. Skladatelji so se lotevali komponiranja prve in druge z enakimi sredstvi, to je po metodah strogega stava. Zato je razumljivo, da so v nabožne napeve lahko vdrle trivialne melodije posvetne glasbe, pa seveda tudi obratno, saj se melodični potek, pa tudi celotni muzikalni stav ni razlikoval. Muzikalni izraz je bil do neke mere objektiven; po drugi strani pa je dajal mnogo prilike za uporabo programskih sredstev v skladu z besedilom. Skoraj neizbežna so stereotipna slikanja postopov pri izrazih, kakor »ascendit« (»dviga se«) in »descendit« (»pada«), kjer najdemo pri večini skladb te dobe ustrezne glasovne korake navzgor odnosno navzdol (prim. Gallus, »Ubi Plato?«). Kjer koli je besedilo nudilo slikovito zvezo z glasbo, so jo skladatelji skoraj

8. notni primer: *Gallus, opus musicum I, st LXVI*



obvezno ilustrirali, v kolikor to dopušča okvir vokalnega stava. Prav tako so se zelo posluževali imitacije (gl. § 46!), medtem ko so kanonične doslednosti stopile ravno v *Palestrinovi* dobi že v ozadje, potem ko so preplavljale celotno glasbeno umetnost dve stoletji prej. Poglavitna zvrst vokalnega stava je bilo četveroglasje; dosti je bilo tudi troglasnih stavkov, medtem ko so dvoglasni skrajno redki v tej dobi. Iz četveroglasja so se razvili petero-, šestero-, sedmero- in osmeroglasni zbori, v nadaljnjem pa še njihovi zmnožki do 64 glasov. Seveda pa se ti orjaški koncepti ne razlikujejo od četveroglasnih osnov v bogastvu melodične samostojnosti, temveč so skoraj bolj homofonski, vsekakor pa večinoma bolj akordični od umetno izvedenih četveroglasnih stavkov. Zato tudi ne prinašajo vaje v več kot četveroglasnem stavku bistvenih novosti in koristi, ker prehajajo pravzaprav v harmonične vežbe, v spajanje akordov.

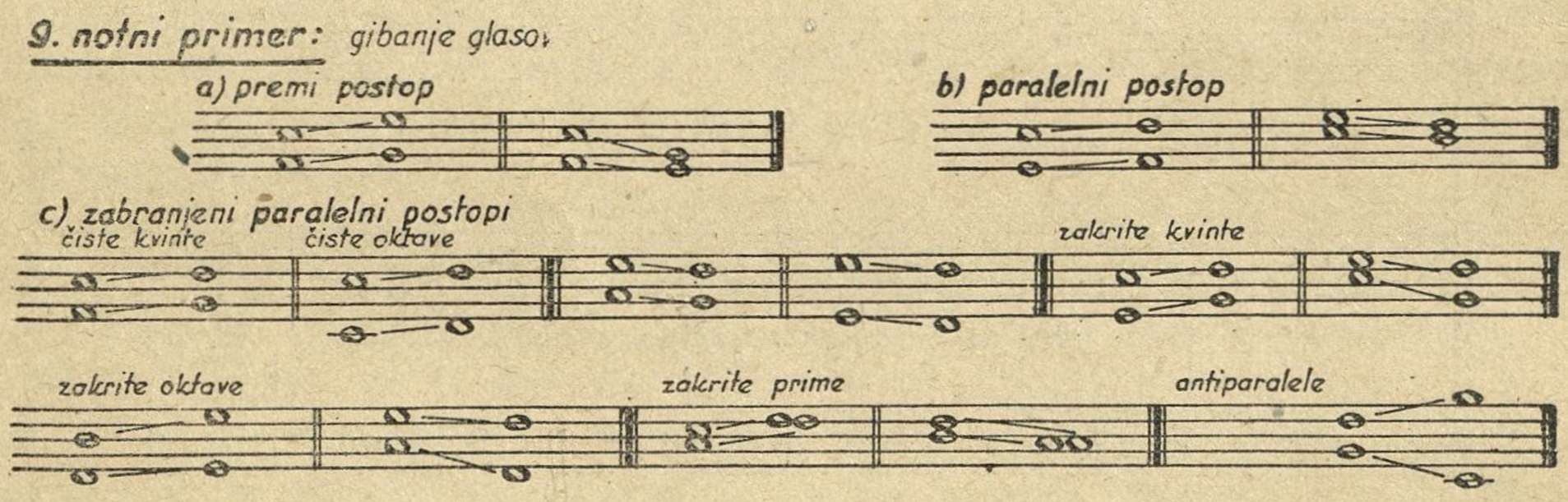
2. *Dvoglasje*

§ 20 V r s t e g i b a n j a. — Kot pri harmoniji poznamo tudi pri kontrapunktu tri vrste gibanja glasov, in sicer:

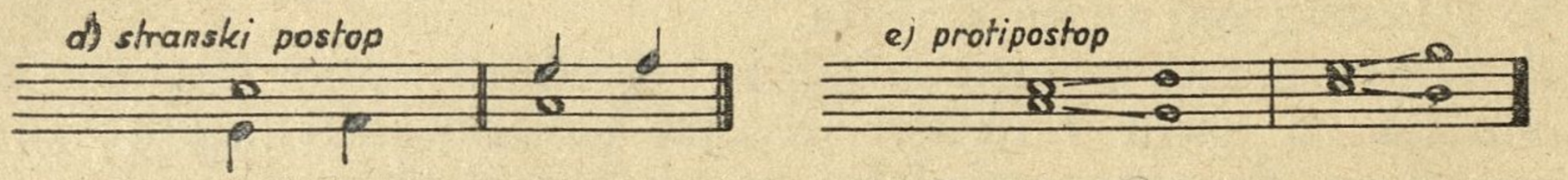
a) premo gibanje (motus rectus), ki nastane, ako stopata dva glasova v isti smeri (navzgor ali navzdol);

b) nasprotno gibanje ali protipostop (motus contrarius), pri katerem se glasova razhajata v nasprotnih smereh, in

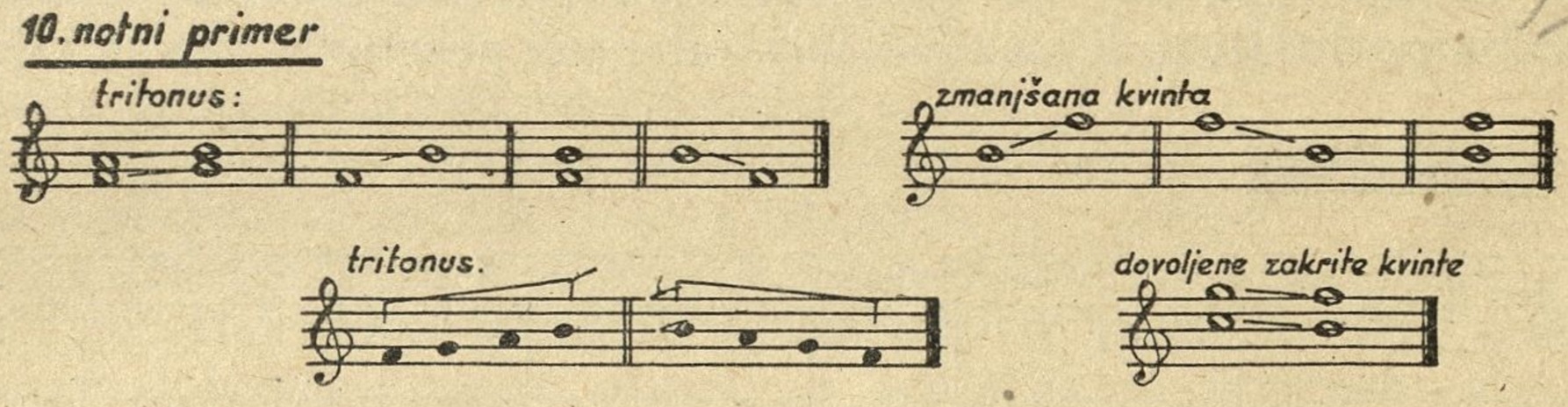
c) stransko gibanje (motus obliquus), pri katerem en glas obleži, drugi pa stopa (navzgor ali navzdol). Pri premem gibanju poznamo še podzvrst vzporednega ali paralelnega postopa, ki nastane, ako se oba glasova gibata v enakih intervalih istosmerno. Nekateri teoretiki označujejo posebej še tudi antiparalelno postopanje, ki ga tvorita dva glasova, stopajoča v enakih intervalih, a v nasprotnih smereh; vendar ima to razlikovanje zgolj teoretski pomen, ker je praktično zapopaden pod drugo vrsto (protipostop).

9. notni primer: gibanje glasov

Vse tri vrste gibanja prihajajo v poštev pri reševanju kontrapunktskih nalog in v praktični kompoziciji; vendar zahteva zlasti prva vrsta nekaj pažnje zaradi posebnih predpisov strogega stava, ki se nanašajo nanjo. Iz slogovnega vidika je namreč zabranjeno postopati v vzporednih čistih intervalih (popolnih konsonancah), torej v paralelnih čistih primah, kvintah in oktavah. Pri vzpored-

nih postopih ločimo še dvoje možnosti, in sicer imenujemo *očite paralele* tiste, pri katerih stopata dva glasova vzporedno v istem intervalu, iz katerega izhajata, medtem ko imenujemo *zakrite paralele* one, pri katerih je izhodiščni interval vzporednega postopa drug od naslednjega (9. notni primer). V dvoglasju so prepovedane očite in zakrite paralele v popolnih konsonancah, medtem ko se v troglasju ta prepoved deloma ublaži.



Vzporedno gibanje je torej dovoljeno le v nepopolnih konsonancah (tercah in sekstah), vendar je tudi tu treba paziti, da si ne sledita dve veliki terci, ker tvori zunanji interval takšnega postopa tritonus (10. notni primer). Pri vzporednih malih sekstah (ki so obrat velikih terc v oktavnem odnosu) ta postop ne velja kot napačen.

10. notni primer

Vseh teh napak se izognemo v protipostopu in v stranskem postopu, vendar s tem ni rečeno, da naj glasovi stopajo vedno le v teh dveh vrstah gibanja, kar tudi praktično ne bi bilo izvedljivo.

Treba je uporabljati preudarno vse tri vrste postopov in jih med seboj izmenjavati in pri tem gledati na to, da ustvarimo kar moči samostojne melodične linije v ozko odmerjenih pogojih danih podatkov.

A. ENAKOMERNI KONTRAPUNKT

(Contrapunctus planus)

1. vrsta: nota proti noti (1:1. — *Cantus firmus* (c. f.) § 21 se giblje v enako dolgih notah (celinkah). Po položaju je lahko zgornji ali spodnji glas, po legi pa sopran, alt, tenor ali bas, a prvenstveno (v dvoglasju) alt. Glede intervalnih postopov veljajo zanj pravila § 13, za obseg pa 7. notni primer.

Kontrapunkt (cp.) je lahko zgornji ali spodnji glas. V prvem primeru se začne s primo, kvinto ali oktavo, v drugem pa samo s primo ali oktavo; le v frigijski tonaliteti mu je bilo izjemoma dovoljeno začeti na eolski način, to je s (spodnjo) kvinto. Ostala pravila, po katerih naj se ravna njegova gradnja, so:

1. Uporabljati smemo le (popolne ali nepopolne) konsonance, z izjemo prime, ki sme nastopati le v prvem in zadnjem taktu.

2. Cp. lahko obleži na istem tonu skozi dva ali več taktov, seveda ako je izpolnjen pogoj 1. točke.

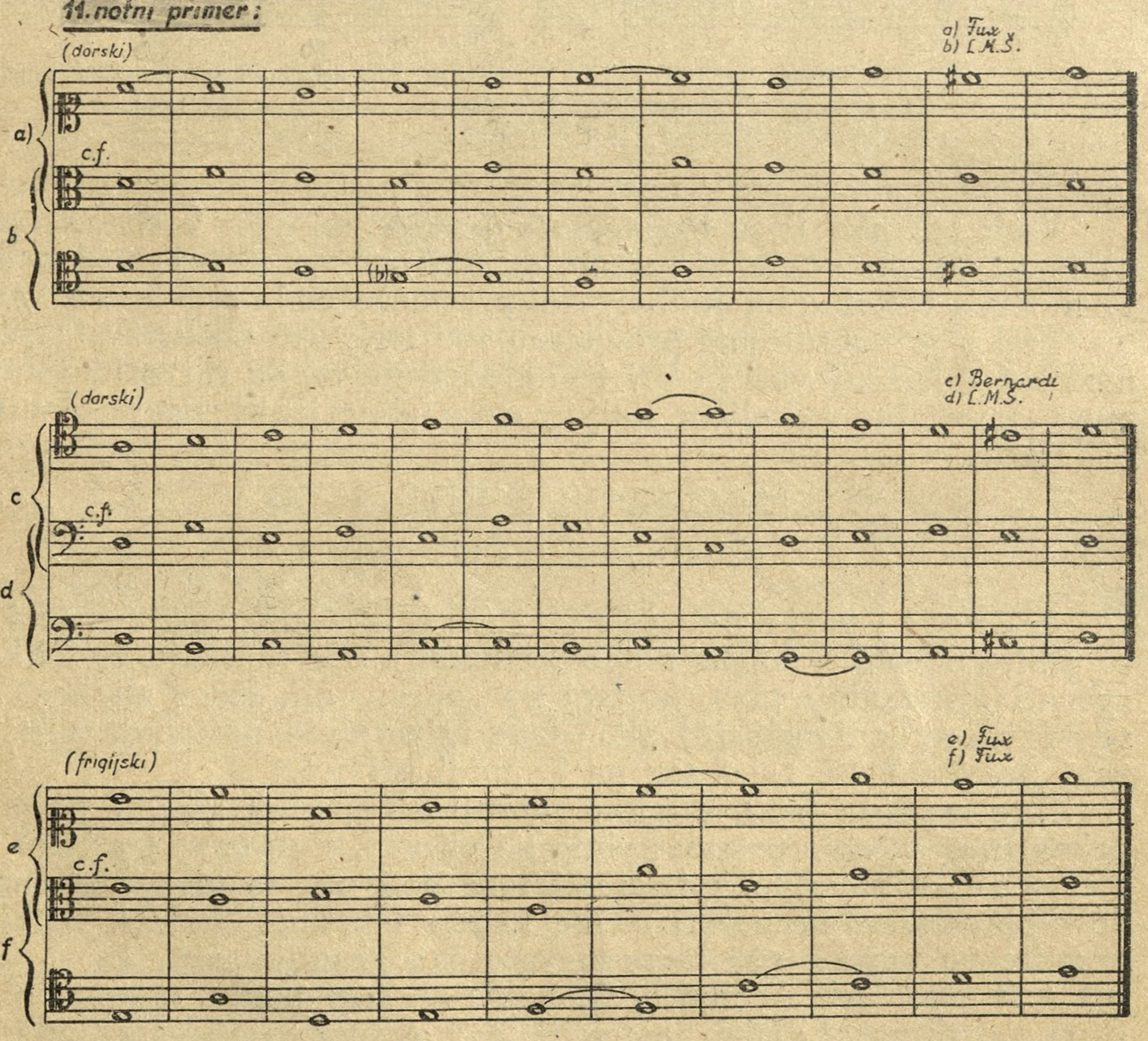
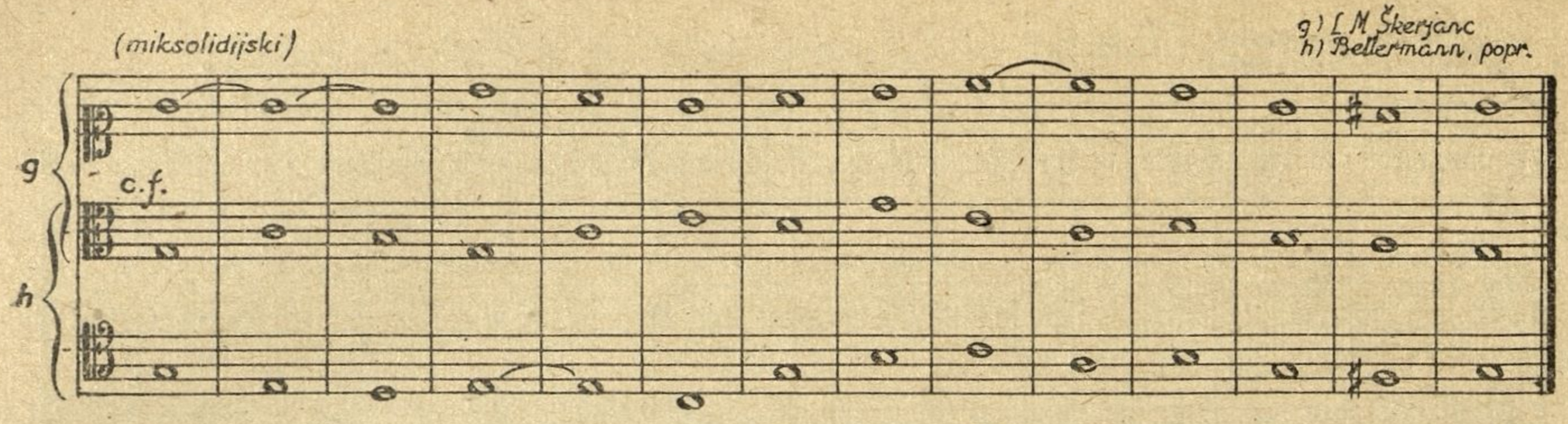
3. V predzadnjem taktu naj prinese cp. spodnji vodilni ton (v dorski, miksolidijski in eolski skali zvišano VII. stopnjo, v frigijski, lidijski in jonski pa naravno VII. stopnjo). Kromatično spremenjeno VII. stopnjo uvedemo bodisi stopnjema od spodaj navzgor ali pa kot menjalno noto I. stopnje, lahko pa tudi v terčnem skoku navzgor.

4. Glasova naj se ne križata.

5. Glasova naj se med seboj ne oddaljita preko decime; ako naj služita za obrat v oktavi (dvojni kontrapunkt v oktavi), je priporočljivo, da njuna razdalja ne prekorači oktave.

6. Cp. se vedno konča s primo ali oktavo.

Če je cp. v zgornjem glasu, ga pišemo v sopranskem ključu; v spodnjem glasu služi zanj tenorski ključ. Naloge izdelamo najbolj praktično tako, da v srednje črtovje visokega notnega papirja pišemo c. f., nadenj in podenj pa po več (najmanj pet) cp. v zgornjem, odnosno spodnjem glasu. Te naloge naj se med seboj kar moči razlikujejo, kar bo spočetka dokaj težko doseči. Včasih se je treba poslužiti tudi transpozicij, odnosno prestav v druge ključe.

11. notni primer:



2. vrsta: dve noti proti eni (2:1). — Cp. je podvržen naslednjim pravilom: § 22

1. Giblje s v polovinkah; prva je težka, druga lahka; prva mora biti (popolna ali nepopolna) konsonanca.

2. Druga polovinka (lahka doba) je lahko prehajalna disonanca, ne sme pa biti menjalna disonanca.

3. V prvem taktu stoji lahko namesto prve polovinke polovinska pavza; v takšnem primeru mora biti druga polovinka konsonančna, ker se z njo začne kontrapunkt.

4. V zadnjem taktu stoji celinka namesto dveh polovink; enako lahko nadomesti dve polovinki celinka v predzadnjem taktu, a mora v takšnem primeru navesti vodilni ton.

5. Isti ton se v polovinkah ne sme ponoviti; prav tako se v dveh zaporednih taktih ne sme ponoviti isti postop.

6. Zabranjeni so očiti in zakriti paralelizmi v popolnih konsonancah. Izjemoma se dovoljujejo zakrite paralele med dvema težkima dobama, ako se glasova v nadaljnjem postopu razideta v različnih smereh; nikakor pa niso dovoljeni zakriti paralelizmi od lahke dobe enega takta k težki dobi naslednjega takta. V splošnem računamo odnose med dobami od težke dobe enega takta do težke dobe drugega takta in od lahke dobe enega takta do težke dobe drugega takta, ne pa od lahke dobe prvega takta k lahki dobi drugega takta. To načelo velja tudi v nadaljnjih vrstah kontrapunkta.

7. Dva skoka v isti smeri sta dovoljena le, ako je njun zunanji interval konsonančen in ne prekorači oktave.

Opomba: Prehajalna nota izpolnjuje terčni interval ter vodi v isto smer, od koder je prispela. V strogem stavu jo je treba dosledno ločiti od menjalne note.

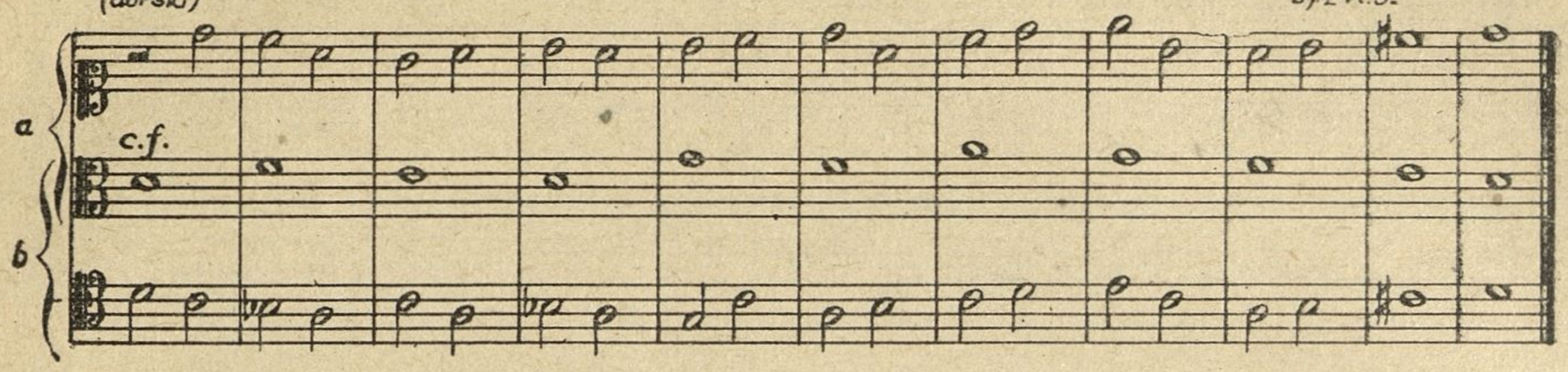
3. vrsta: sinkope (s:1). — Sinkope ali zadržki so v bistvu za pol takta naprej premaknjene celinke. V tem smislu nastopajo pol takta za c. f. ter tvorijo z njim na drugo (lahko) taktovo dobo konsonanco v smislu § 21, na prvo dobo naslednjega takta pa bodisi konsonanco ali disonanco v smislu harmonično tujega tona. Vsaka sinkopa mora imeti v strogem stavu tri momente: a) pripravo, b) nastop, c) razvez. § 23

a) Priprava zadržka je konsonanca na lahko taktovo dobo.

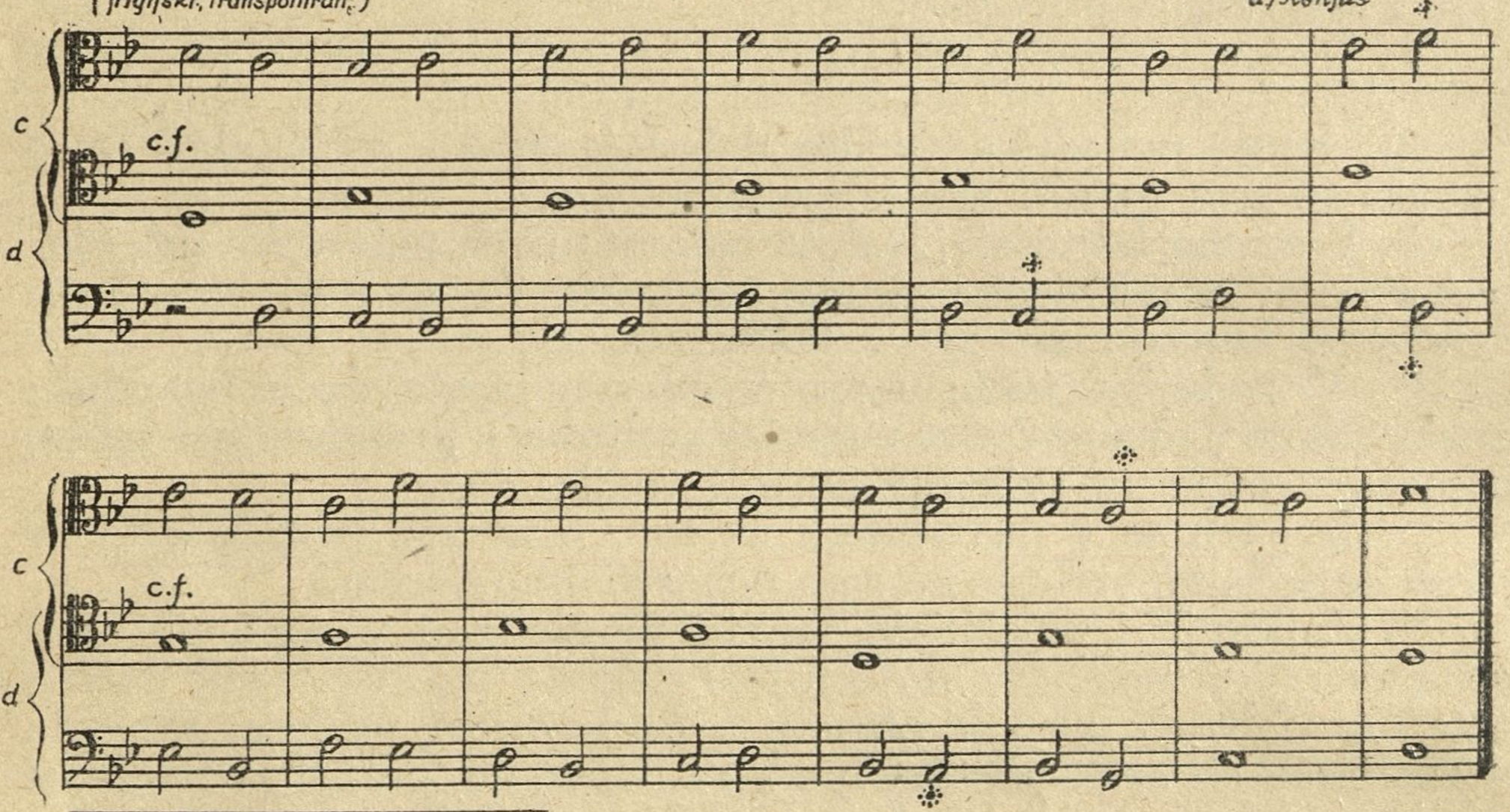
b) Nastop zadržka je konsonanca ali disonanca na težko taktovo dobo, ki sledi pripravi in je z njo zvezana (z ligaturo ali vezajem).

12. notni primer: 1 : 2

(dorski)

a) L.M.Š.
b) L.M.Š.

(frigijski, transponiran)

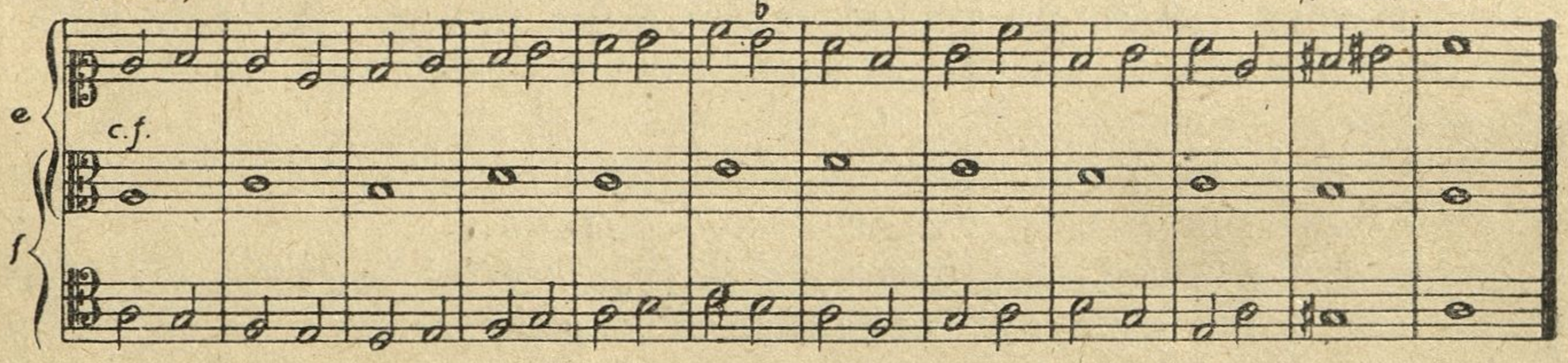
c) Konjus
d) Konjus



menjalne disonance, nepravilno po § 22, 3

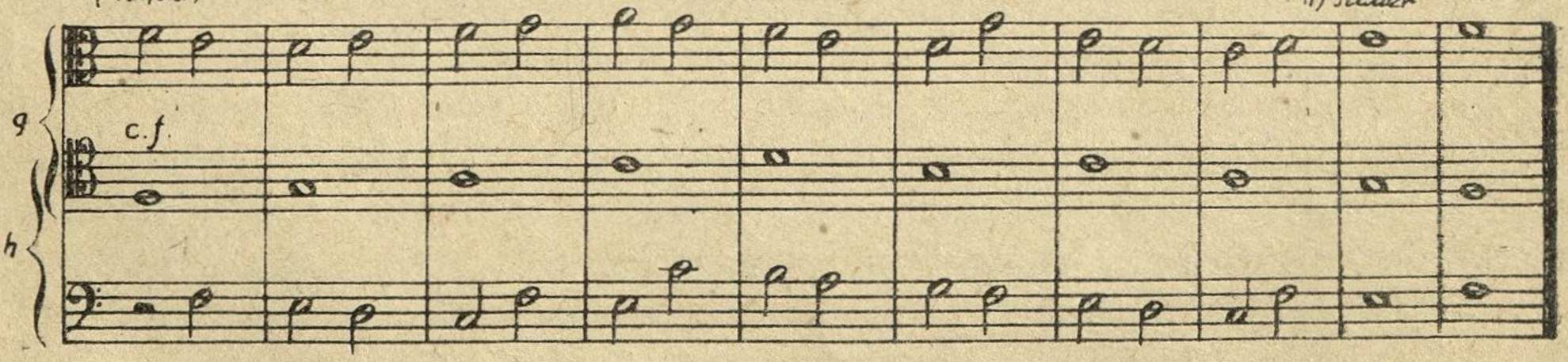
(eolski)

e) Bellermann
f) Bellermann



(lidijski)

g) L.M.Škerjanc
h) Haller



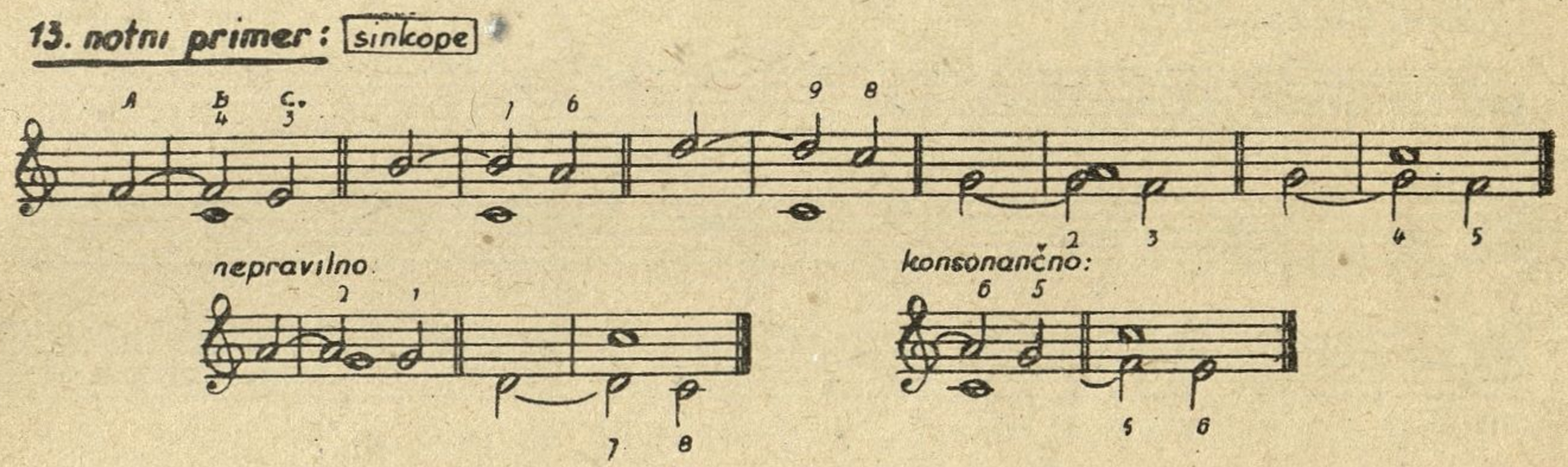
c) Razvez zadržka je konsonanca na lahko taktovo dobo, ki sledi nastopu zadržka ter je za (malo ali veliko) sekundo pod njim, ako je zadržek disonančen; če je bil nastop zadržka konsonančen, lahko razvez odpade.

Ako upoštevamo ta pravila v zvezi z določili, § 13, vidimo, da so možni v dvoglasju naslednji disonančni zadržki:

a) v zgornjem glasu: kvarta pred terco, septima pred seksto, nona pred oktavo (izjemoma);

b) v spodnjem glasu: sekunda pred terco, kvarta pred kvinto.

Nemogoča sta zadržka sekunde pred primo v zgornjem glasu in septime pred oktavo v spodnjem glasu, ker je pri sekundi disonančen spodnji ton, pri septimi pa zgornji ter se mora disonanca razvezati navzdol. Konsonančna zadržka sta: seksta pred kvinto v zgornjem glasu in kvinta pred seksto v spodnjem glasu; pri tem pa je pripomniti, da razvez teh dveh ni obvezen, temveč lahko seksta, odnosno kvinta odskoči v drugo konsonanco.

13. notni primer: sinkope

A priprava B: nastop, C razvez zadržka

Razume se, da so nemogoči konsonančni zadržki, ki bi se razvezali v disonance (n. pr. terca pred sekundo, kvinta pred kvarto itd.); prav tako ni dopustna disonančna veriga (razvez disonančnega zadržka v disonanco, kar nastopi lahko šele pri mešanem kontrapunktu, odnosno v nekaterih vrstah troglasja in večglasja). Navodila za uporabo sinkop so v glavnem naslednja:

1. Cp. se začne vedno s polovično pavzo in nastopi priprava prvega zadržka na lahko dobo prvega takta.

2. Gibanje v zadržkih skušamo obdržati skozi celo nalogo; kadar pa to ni mogoče, ga lahko prekinemo s polovinkami; razume se, da so takšni odstavki podvrženi pravilom 2. vrste (§ 22).

3. Zadnji takt prinese vedno celinko; pred njo stoji na lahki dobi predzadnjega takta po možnosti (naravni ali kromatično označeni) vodilni ton.

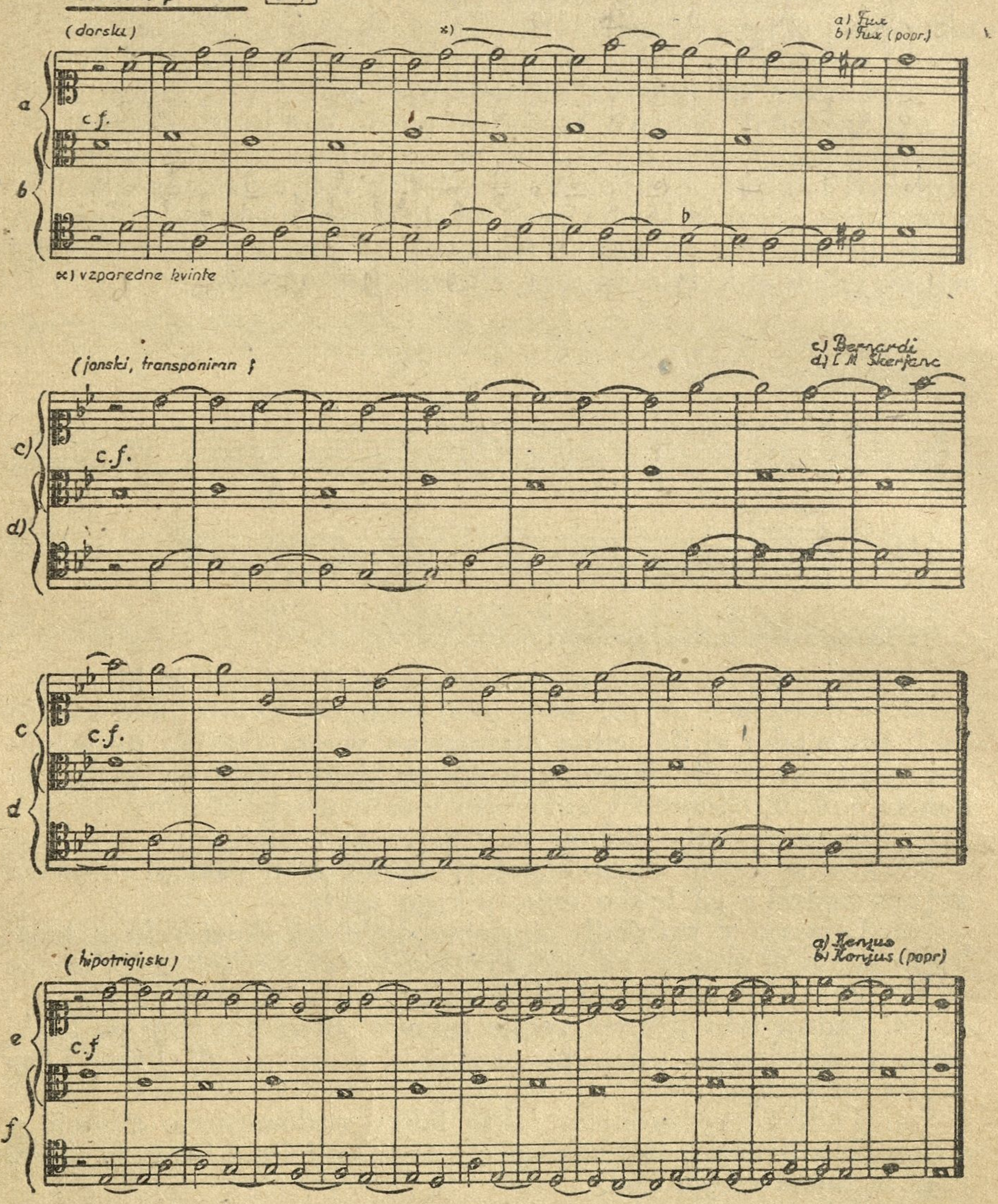
4. Tudi v predzadnjem taktu lahko nadomestimo gibanje v sinkopah z dvema polovinkama ali z eno celinko, ki seveda ustrezajo pogojem svojih vrst.

5. Pri sinkopah lahko izjemoma prekoračimo razdaljo decime med obema glasovoma, kjer se temu ni izogniti; treba pa je skrbeti, da se cp. čimprej vrne v normalni odnos do c. f.

6. V tej vrsti lahko uporabljamo tudi primo brez vsakršne omejitve.

7. Razume se samo po sebi, da ob upoštevanju točke 5 lahko rabimo v spodnjem glasu nono, ki se razveže v decimo.

Opomba: Najslabša sinkopa je kvarta v spodnjem glasu, ki se razveže v kvinto, kajti v principu naj se disonance razvezujejo v nepopolne konsonance. Prav tako se je treba izogibati vseh za-

14. notni primer: 5.1

drźkov v zvečanih ali zmanjšanih intervalih, zlasti v tritonu, ter ob kromatično spremenjenih tonih.

Na tem mestu navajajo nekatere knjige posebno vrsto vaj treh not proti eni (3 : 1). V strogem stavu Palestrinovega sloga bi

prišle v poštev polovinke, ki pa so morale biti vseskozi konsonančne. Ob uporabi četrtink bi mogli biti obe noti na drugo in tretjo (četrtinsko) dobo prehajalni disonanci. Pravila zanje pa so zapopadena enako v naslednji, mnogo bolj uporabni vrsti, zato to vrsto kakor tudi vrsti 5 : 1 in 6 : 1 tu preidemo.

§ 24

4. vrsta: štiri note proti eni (4 : 1.) — V tej vrsti uporabljamo četrtinke, od katerih predstavljata prva in tretja težki dobi, druga in četrta pa lahki. Ker postane melodična povezava pri tako kratkih notnih veljavah bolj očita in se računajo postopi v več odnosih (od 1. četrtinke takta do 1. četrtinke naslednjega takta; od 3. četrtinke do 1. četrtinke naslednjega takta in od 4. četrtinke do 1. četrtinke naslednjega takta), so pravila strožja. V glavnem je treba upoštevati naslednja:

1. Tok cp. naj bo po možnosti stopnjevit, vendar naj ne navaja samih tonskih lestvic.

2. Zunanji interval neprekinjene istosmerne tonske vrste naj bo konsonančen.

3. Pri večjih korakih navzgor naj prednjačijo večji intervali pred malimi; obratno pri postopih navzdol.

4. Dva istosmerna skoka naj ne prekoračita obsega male sekste v smeri navzgor, kvinte v smeri navzdol; vobče se je treba izogibati dveh istosmernih skokov.

5. S poudarjene četrtinke ne smemo skakati v smeri navzgor, pač pa lahko navzdol. Skoki z nepoudarjene četrtinke so dovoljeni v obe smeri.

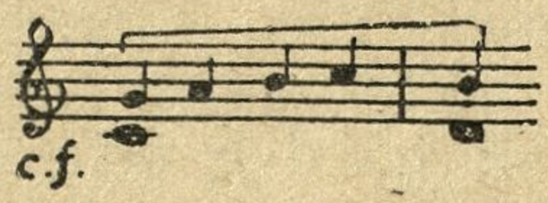
6. Vsak skok naj se nemudoma izpolni z ustreznimi intervali.

7. Na obeh težkih dobah smejo nastopiti samo (popolne ali nepopolne) konsonance. Prima ni dovoljena na 1. četrtinko, na ostalih pa le, ako nastopi skokoma navzdol in se smer postopa neposredno po nji okrene navzgor.

8. Na obeh lahkih dobah smejo nastopati prehajalne in menjalne disonance.

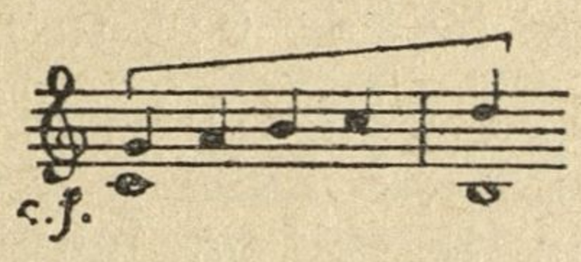
9. Izjemoma sme na 2. težko dobo (3. četrtinko) nastopiti prehajalna disonanca, ako spada v skupino pet tonov, ki začne s 1. četrtinko takta in konča s 1. četrtinko naslednjega takta ter je v prvem taktu istosmerna, medtem ko njen zaključek (1. četrtinka 2. takta) okrene stopnjema v nasprotno smer; v tem primeru je namreč 3. četrtinka prvega takta istovetna s 1. četrtinko naslednjega takta (gl. 15. notni primer!).

15. notni primer:



Nekateri teoretiki (Fux) dovoljujejo uporabo disonančnega prehoda na 3. četrtinko (tako imenovani trdi prehod) le v primeru, ako je to tretja nota v skupini pet istosmernih not, ki se pričnejo s

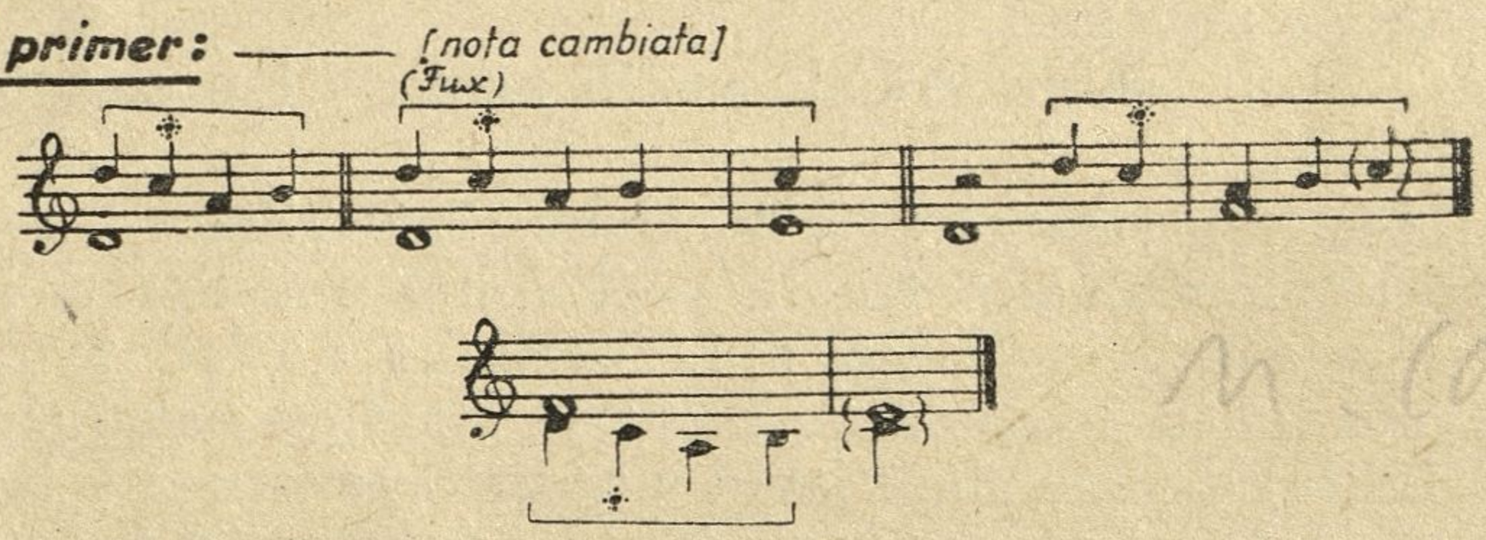
prvo noto prvega takta in končajo s prvo noto naslednjega takta (gl. 16. notni primer!).

16. notni primer:

10. Od menjalnih not dovoljuje strogi stav le spodnjo sekundo; mnogo teoretikov pa menjalno noto sploh zabranjuje v tej vrsti dvoglasja.

11. Zabranjeno je ponavljati takte ali enake melodične okrete krajšega trajanja.

12. Posebna oblika odskakujoče disonance na lahko taktovo dobo je »nota cambiata« (»menjalna nota«). Kambiata je skupina štirih not, katerih prva je konsonanca na težko (1. ali 3. četrtinko) dobo, druga prehajalna disonanca (na 2. ali 4. četrtinko), ki pa odskoči terco navzdol v konsonanco, po kateri se smer gibanja okrene v sekundni zvezi, tako da je poslednja (4.) nota cele skupine v bistvu razvez disonance (2. note). Nekateri teoretiki (Fux) zahtevajo, da se skupini štirih not priključi v isti smeri še poudarjena 5. nota, vendar Palestrinov slog te zahteve ne pozna. Doba nizozemskih mojstrov je poznala tudi kambiato v smeri navzgor, ki pa je pozneje prišla v nemar, ko so skušali spraviti v sklad pravila kontrapunkta s težnjami harmonije. Kambiata je eden najbolj priljubljenih okretov strogega stava v tej vrsti. Uporabljamo jo lahko v okviru takta ali preko taktnice. V naslednji vrsti (mešani kontrapunkt) jo najdemo tudi ritmizirano.

17. notni primer:



13. Cp. se lahko začne s polnim taktom ali pa s četrtinsko pavzo; v drugem primeru mora biti prva četrtinka konsonančna, zato pa sme biti četrtinka na 3. dobo, ki je sicer težka, izjemoma tudi prehajalna disonanca.

14. V predzadnjem taktu smemo namesto štirih četrtink rabiti bodisi dve polovinki ali pa dve četrtinki in polovinko (ne pa obratno).

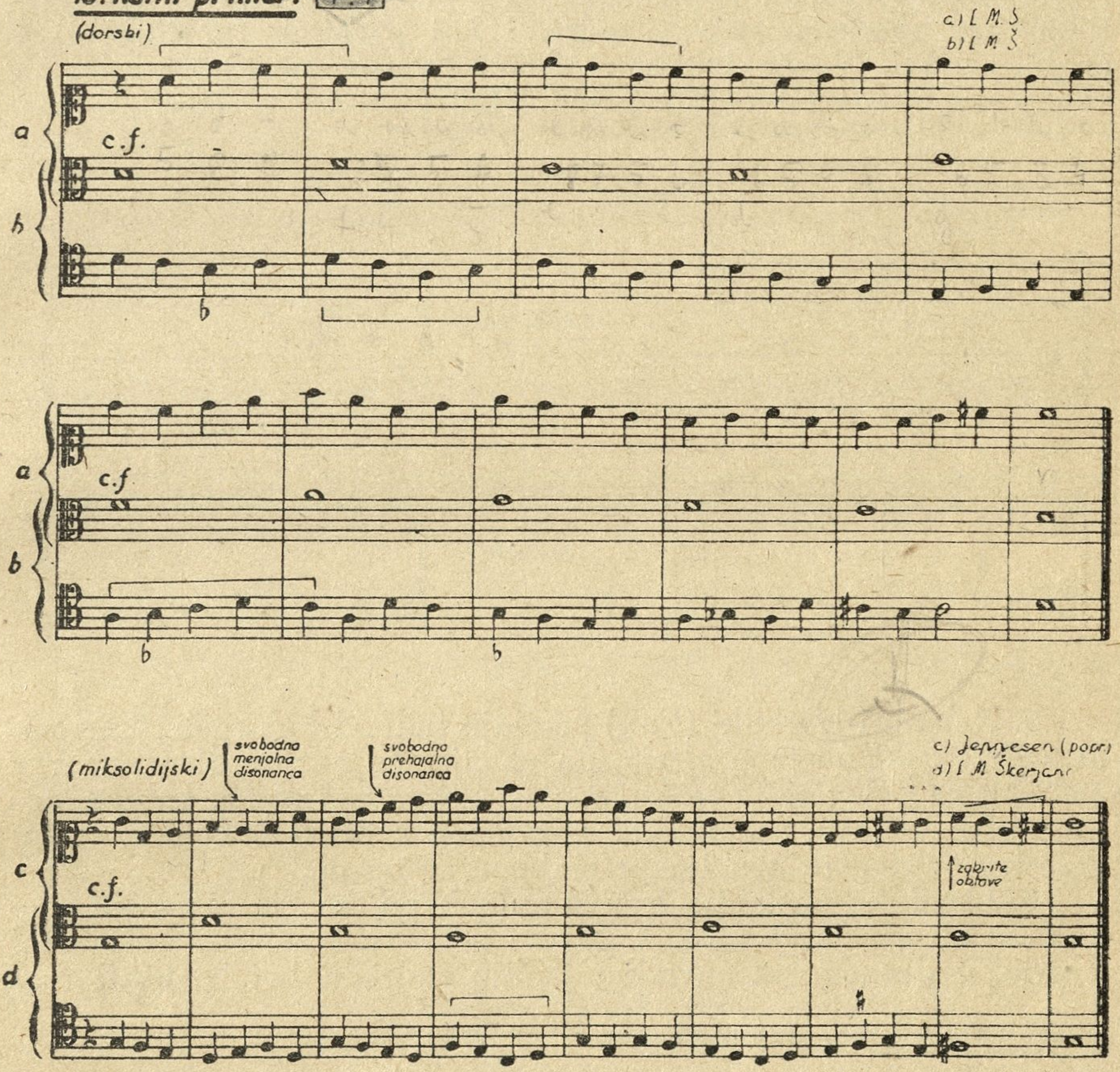
15. Iz vodilnega tona v predzadnjem taktu ne smemo skočiti, pač pa lahko rabimo njegovo (četudi disonančno) spodnjo menjalno noto na 2. četrtinko, ki naj ji sledi vodilni ton kot polovinka.

16. V zadnjem taktu stoji celinka.

17. Zabranjene so očite paralele v popolnih konsonancah s 3. četrtinke na 1. četrtinko naslednjega takta in s 4. četrtinke na 1. četrtinko naslednjega takta. Ob zaključkih so izjemoma dovoljene očite oktave s 1. četrtinke na 1. četrtinko naslednjega takta.

18. Zakrite paralele so dovoljene, ako se glasova takoj nato razideta v stranskem ali protipostopu.

18. notni primer: 4 : 1



B. MEŠANI KONTRAPUNKT
(Contrapunctus floridus)

5. vrsta: mešane note proti eni (m:1). — V tej vrsti uporabljamo dosedanje notne veljave po svobodnem, na estetska pravila in občutja vezanem preudarku. Poleg njih uvedemo lahko še tudi osminke, ki pa so podvržene posebni obravnavi. Glavna navodila so naslednja: § 25

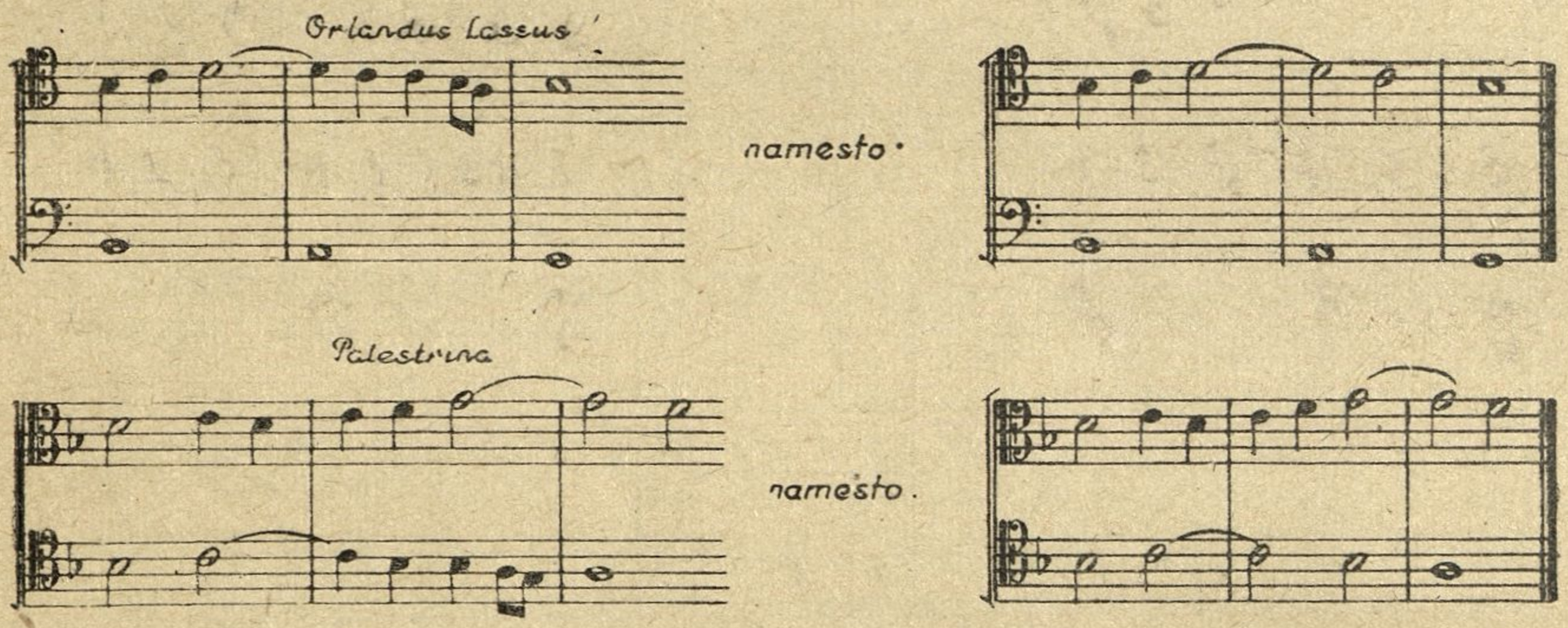
1. Celinke uporabljamo le v zadnjem taktu.

2. Ako souporabljamo v istem taktu polovinke in četrtinke, naj stojijo prve pred drugimi. Kadar pa je polovinka priprava zadržka v smislu § 23a, tedaj jo lahko uvedeta dve četrtinki.

3. Lahko tudi uporabljamo polovinke s piko; naslednja četrtinka je potlej lahko prehajalna disonanca. Tudi kadar sledita polovinki dve četrtinki, je prva od njiju lahko prehajalna disonanca, ker zastopa prehajalno polovinko.

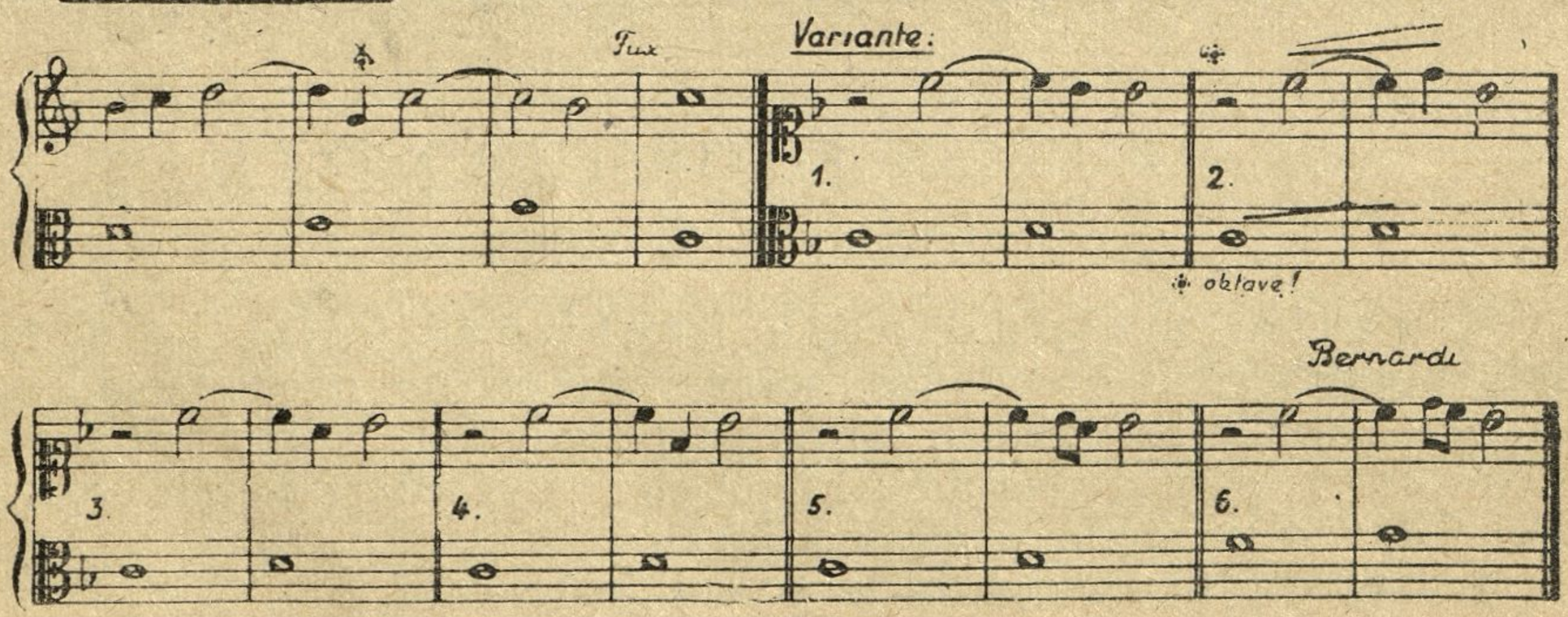
4. Priprava zadržka mora biti vedno (konsonančna) polovinka. Nastop zadržka lahko okrajšamo za polovico veljave (na četrtinko) ter uvedemo razvez zadržka kot prehitek (portament) v enaki veljavi. Vobče lahko uvedemo (konsonančen) prehitek, a vedno stopnjema od zgoraj navzdol (gl. 19. notni primer!).

19. notni primer: portamento (prehitek)



5. Nekateri teoretiki (Fux) poznajo tudi odskakujoči disonančni zadržek, ki nastane s tem, da okrajšamo nastop disonančnega zadržka za polovico in odskočimo za kvinto navzdol v konsonanco iste notne veljave, s katere se povrnemo v pravi razvez zadržka; Palestrinov slog te prekinjene sinkope ne pozna.

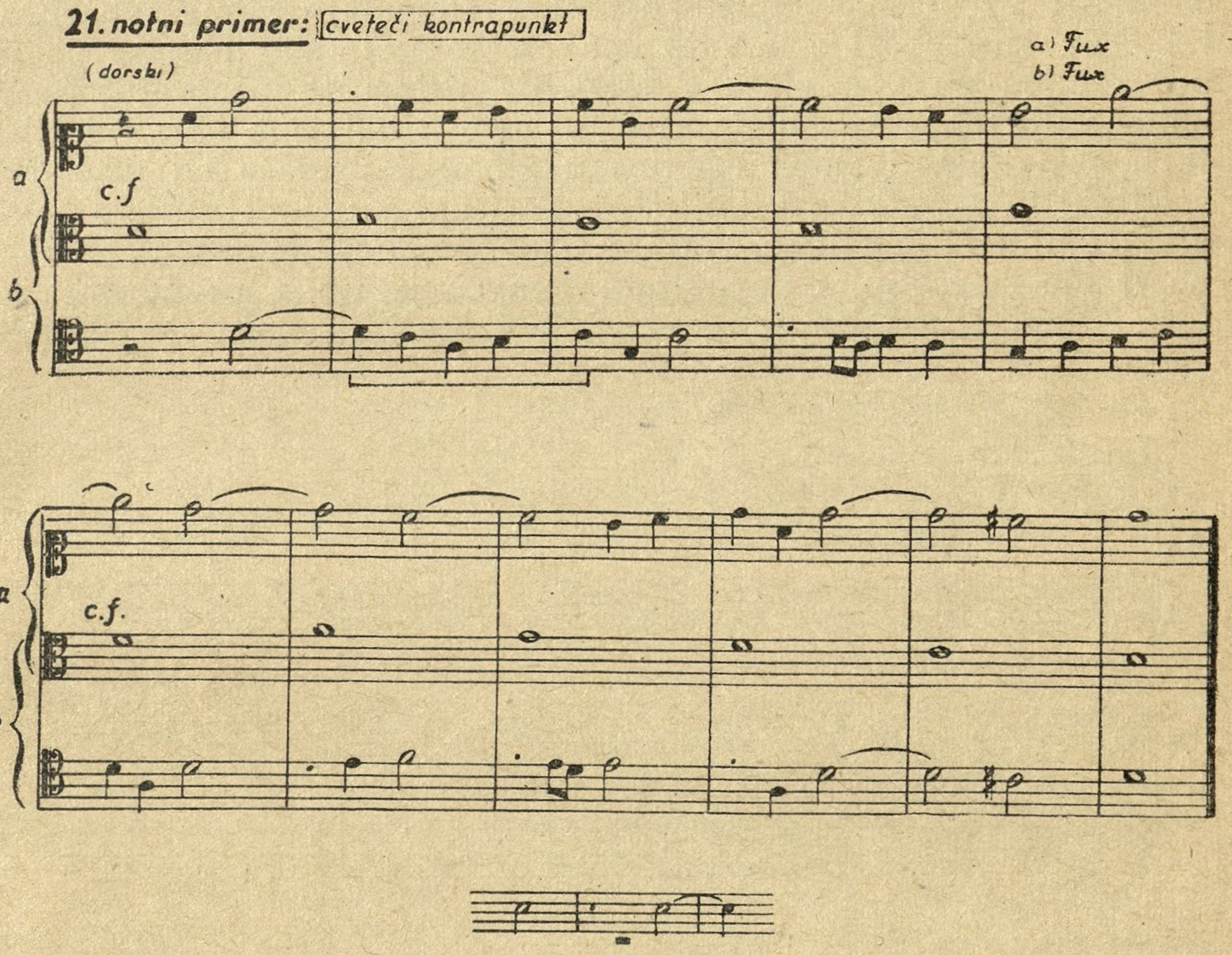
6. Osminke nastopijo le v skupinah po dve, in sicer kot prehajalne ali menjalne note. V prvem primeru izpolnjujejo interval kvarte, v drugem pa navadno sledijo zadržku kot prehitek raz-

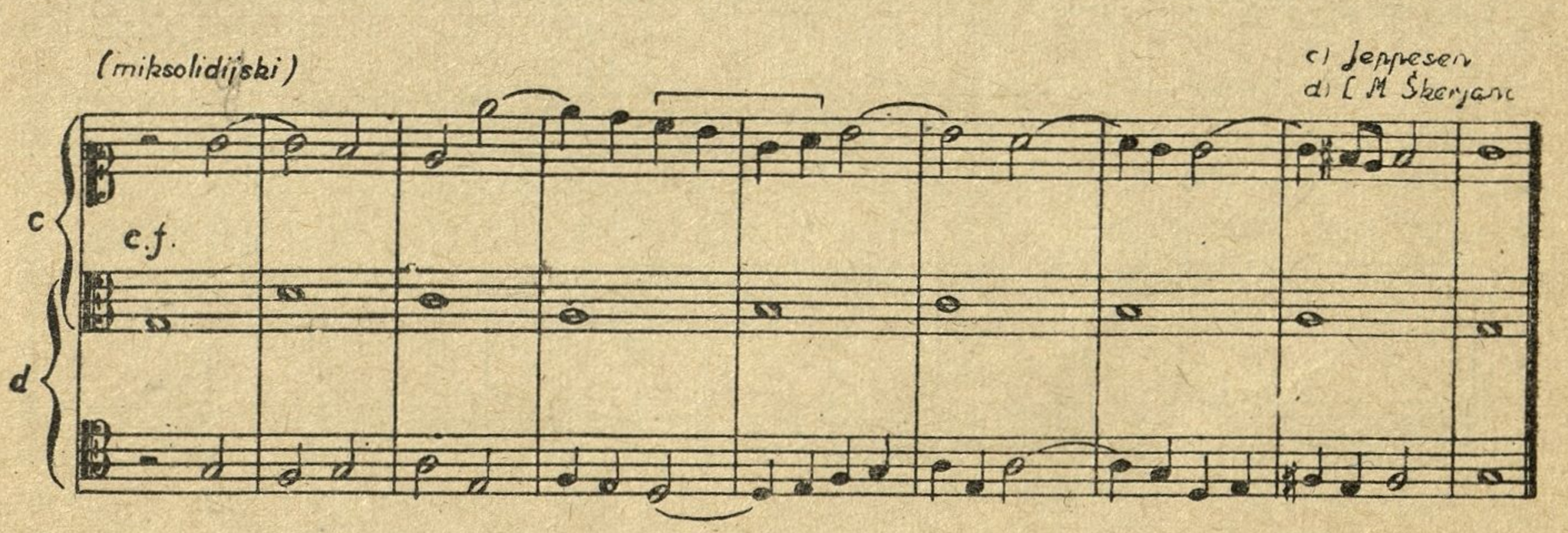
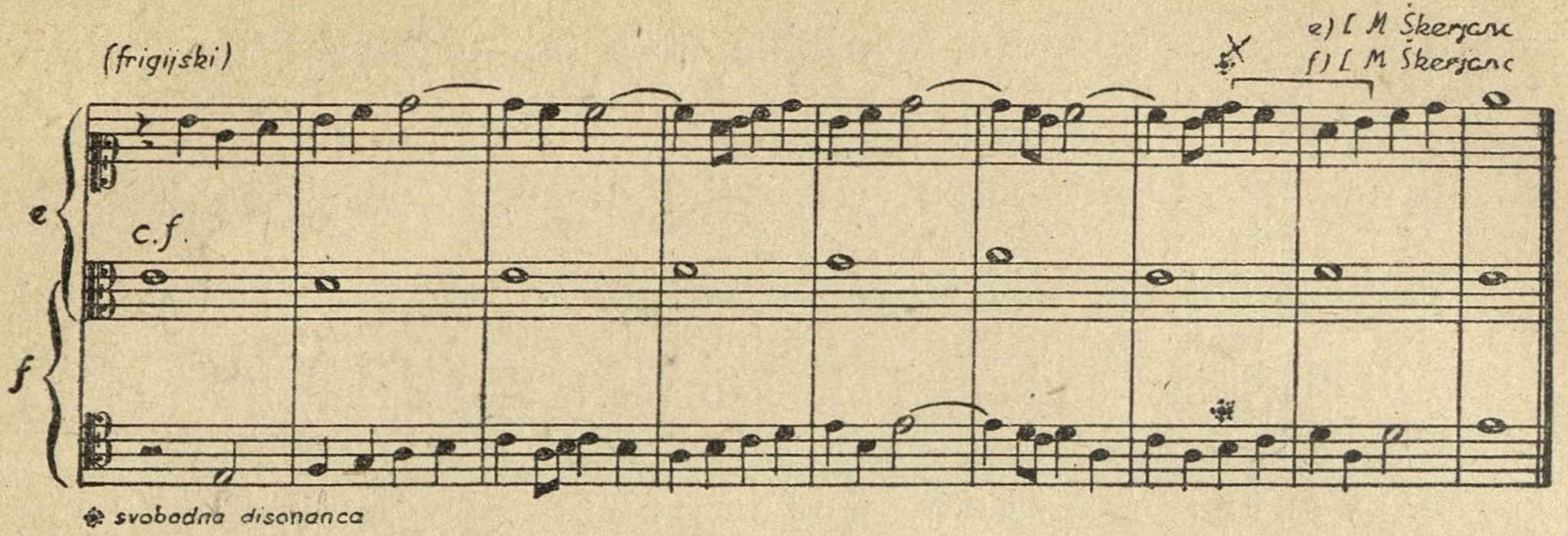
20. notni primer: odskakujoči zadržek

veza in njegova spodnja menjalna nota (gl. primer 19!). V obeh primerih nastopajo redoma na lahko taktno dobo. Izjemoma jih najdemo tudi kot zgornje menjalne note v stalnih končnih melodičnih okretih. Osminke so vedno diatonične, le ob uporabi vodilnega tona jih smemo kromatizirati.

7. Ritmični tok naj se začne mirno, se razgiba proti sredini vaje in naj se h koncu iznova umiri. Priporočljiva je pogosta raba vezanih disonanc (sinkop), kakor je sploh treba gledati na to, da je melodični potek kontrapunkta kar moči živ in samostojen.

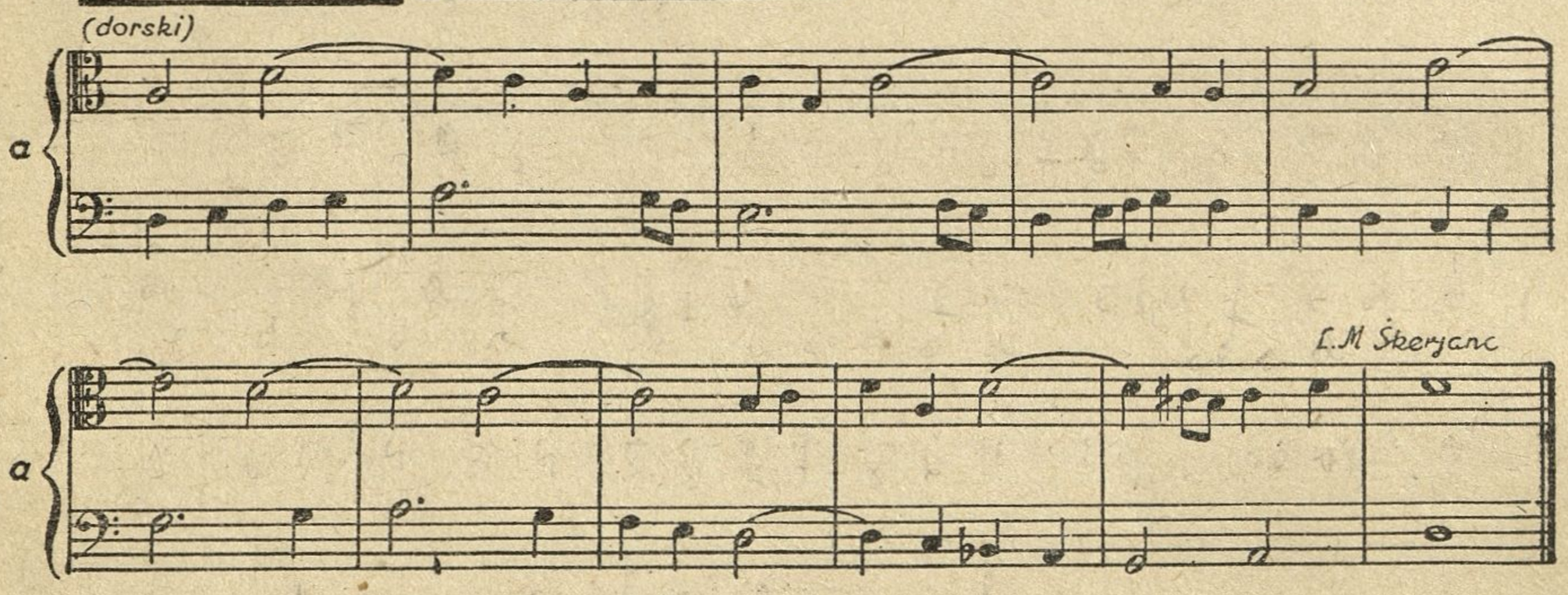
6. vrsta: mešane note proti mešanim notam (m : m). — V tej vrsti imata oba glasova mešane note. Najbolj praktični postopek v izdelavi vaj je ta, da vzamemo uspele kon- § 26

21. notni primer: cveteči kontrapunkt





trapunkte prejšnjih vaj § 25 ter jih obravnavamo kot c. f. in opremimo z novimi cp. v mešanih notah. Pri tem se bomo mogli okoristiti zlasti s komplementarnimi (dopolnjujočimi se) ritmi tako, da teče skozi celo vajo enakomeren ritmični tok, ki pa je porazdeljen na oba glasova tako, da prinašata nasprotujoče si notne veljave, ki se dopolnjujejo v istem ritmičnem obrazcu (ako je n. pr. osnovni ritem četrtinsko gibanje, prinaša en glas dve četrtinki in polovinko v taktu, ki ga drugi glas izpolnjuje s polovinko s piko in četrtinko, in dalje podobno). Seveda se taki obrazci ne smejo stereotipno ponavljati, temveč je treba preudarno izbirati med številnimi možnostmi in izbrati tiste, ki dovoljujejo

22. notni primer: mešani (cveteči) kontrapunkt

največ samostojnosti in razmaha melodiki. V ostalem veljajo za to vrsto pravila § 25, le pri disonančnih sinkopah nastane nov položaj, ako se ob razvezu spremeni drugi glas; tedaj bi lahko disonančni zadržek prešel v disonančni razvez, kar pa ni dovoljeno (gl. § 23!); zato je treba pri razvezu disonančnega zadržka paziti, da konsonira z drugim glasom. Prav tako tudi ni umestno, da bi — z ustreznim postopom drugega glasu — nastopil predčasni konsonančni razvez disonančnega zadržka, ki bi zmanjšal njegovo napetost, odnosno jo preklical.

Vaje v dvoglasju so osnovnega pomena za vse kontrapunktično znanje, zato jih je treba vežbati kar moči vestno in dosledno. Ker se vse navedene vrste ponavljajo tudi v večglasju, je njih popolno obvladovanje pogoj napredka v nadaljnjih kontrapunktskih disciplinah.

3. Troglasje

§ 27 Karakteristika kontrapunktskega troglasja. — Medtem ko smo v dvoglasju imeli opravka z intervali, nastopijo v troglasju akordi. Kakor je bilo navedeno v § 14, pozna strogi stav le durski in molski trozvok ter njun prvi obrat, sekstakord; poleg tega pa še tudi sekstakord zmanjšanega trozvoka in — le redko — sekstakord zvečanega trozvoka. Vsi ostali harmonični pojavi, kakor kvartsekstakord in vsi četverozvoki ter nadaljnji akordi harmoničnega sistema nastopijo v strogem stavu samo kot harmonično tuji toni, torej kot zadržki, prehajalni in menjalni toni. Ti pa so v troglasju vezani na ista ali podobna pravila kot v dvoglasju.

V troglasju polagamo veliko pažnjo na to, da so akordi popolni, da torej vsaj vsak poudarek nosi neokrnjen trozvok ali sekstakord. Kjer to ne gre zaradi napak, ki bi nastale v vodenju glasov, moramo enega od obeh v poštev prihajajočih tonov podvojiti. V strogem stavu je možno podvojiti kateri koli ton intervala, samo da v nadaljnjem ne nastanejo napake v gibanju glasov. Ne smemo pa podvajati kromatično spremenjenih tonov, prav tako pa tudi ne (naravnega) vodilnega tona v predzadnjem taktu v obeh zunanjih glasovih, ker bi iz tega nujno nastale paralelne oktave.

V dispoziciji glasov pazimo na to, da izberemo po tri sosedne glasove, torej bodisi sopran (v nadaljnjem označen s S), alt (A), tenor (T), ali pa A-T-B (bas). Manj priporočljiva je uporaba nesosednih ali mešanih glasov, n. pr. S-T-B ali podobno. C. f. stoji lahko v zgornjem, srednjem ali spodnjem glasu; za vajo ga redoma prestavljamo v vse tri položaje. Če je c. f. v najglobljem glasu, je hkrati nosilec (osnova) akordov. Glasove pišemo v njim ustrezajočih ključih ter se v splošnem ravnamo po doslej navedenih napotkih.

§ 28 Vrste troglasnega kontrapunkta. — Ako uporabimo vse načine, naštete v dvoglasju, ter upoštevamo, da je c. f.

stalno v enem od treh glasov, in k temu še dodamo kot zadnjo vrsto tisto, v kateri so vsi trije glasovi floridni, imamo v troglasju 16 različnih sestav vaj, in sicer:

1. 1 : 1 : 1	9. 1 : 4 : 2
2. 1 : 2 : 1	10. 1 : 4 : 4
3. 1 : 2 : 2	11. 1 : m : 1
4. 1 : s : 1	12. 1 : m : 2
5. 1 : s : 2	13. 1 : m : s
6. 1 : s : s	14. 1 : m : 4
7. 1 : s : 4	15. 1 : m : m
8. 1 : 4 : 1	16. m : m : m

Jasno je, da se vrsta ne spremeni, ako zamenjajo glasovi med seboj svoje načine, kjer je to mogoče; tako n. pr. lahko 2. vrsto pišemo tudi: 1 : 1 : 2, ali pa 2 : 1 : 1, in podobno tudi ostale. C. f. je redoma (v vrstah od 1.—15.) glas v celinkah; v 16. vrsti je tudi on cveteč. Iz vsake vrste lahko napravimo najmanj tri vaje s tem, da prestavljamo c. f. s prvega na drugo in tretje mesto, to je iz zgornjega v srednji in spodnji glas; tako dobimo 48 vaj, kar naj bo minimum nalog, ki naj jih izvrši vsakdo, da si pridobi temeljit vpogled v troglasni strogi stav.

§ 29 Splošna pravila. — Troglasni strogi stav se sicer poslužuje navodil, ki so veljala za dvoglasje, vendar pozna spričo posebnosti svoje strukture tudi specialna pravila, ki so v glavnem naslednja:

1. Vsak od obeh gornjih glasov lahko začne s primo, kvinto ali oktavo; vendar pa je priporočljivo, da ne začneta oba s primo, ker bi to nudilo premalo možnosti za nadaljnji razmah melodičnih potez. Zato je dobro, ako začne srednji glas s kvinto, zgornji pa z oktavo c. f.

2. Cp. v spodnjem glasu sme začeti le s primo ali oktavo, izjemoma v frigijski tonaliteti eolsko (gl. § 21!).

3. V poteku vaje se zgornja glasova lahko križata med seboj, a ne za več taktov; v prvem in zadnjem taktu križanje ni dovoljeno. Križanje s spodnjim glasom je prepovedano.

4. V predzadnjem taktu naj nastopita oba vodilna tona (zgornji in spodnji). Pri tem more biti spodnji (tudi kromatični spremenjeni) vodilni ton v spodnjem glasu (sekstakord!), zgornji vodilni ton (zgornja sekunda tonike) pa ne (kvartsekstakord!) Pri sinkopah lahko rabimo v predzadnjem taktu zmanjšani trozvok VII. stopnje dorske, lidijske, miksolidijske, eolske in jonske skale, a le v ozki legi. V frigijski skali je zgornja sekunda tonike polton, spodnja pa cel ton, zato stoji v predzadnjem taktu tudi lahko trozvok ali sekstakord VII. stopnje.

5. V zadnjem taktu mora biti durski trozvok; če ga ni mogoče uvesti, ga lahko nadomešča prazna kvinta ali kvinta z oktavo.

6. Na vsakem poudarku naj bo po možnosti popoln akord; kjer to ni mogoče, naj ga zastopa nepopolna konsonanca.

7. Očiti paralelni postopi so zabranjeni kakor v dvoglasju, zakriti pa dovoljeni pod istimi pogoji. Vedno so dovoljene zakrite paralele, ako nastanejo zaradi zamenjave lege (obrata) istega akorda, n. pr. ako trozvok v terčni legi prestavimo v isti trozvok kvintne lege, ali pa če iz trozvoka preidemo v njegov sekstakord.

8. Po dva in dva sosedna glasova naj se med seboj ne oddaljita preko oktave.

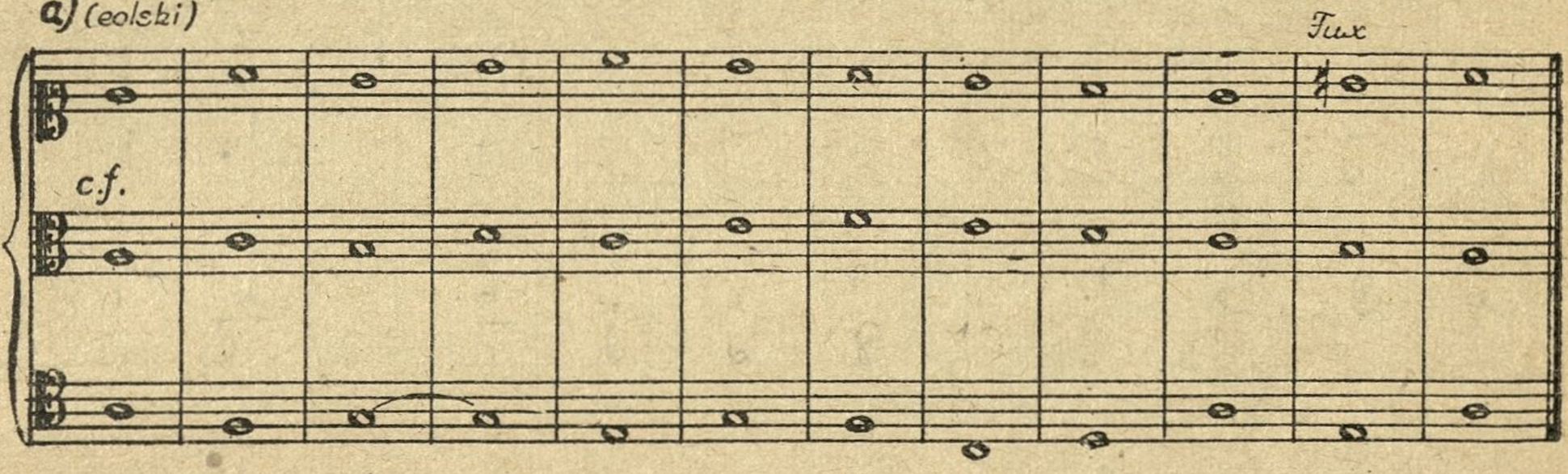
9. Kakor v harmoniji, je tudi v kontrapunktu dovoljeno sosledje čiste in zmanjšane kvinte. Strogi stav dovoljuje celo tudi nasprotni vrstni red (postop iz zmanjšane kvinte v čisto) pod pogojem, da prinaša tretji glas manjkajoči interval za izpopolnitev akorda.

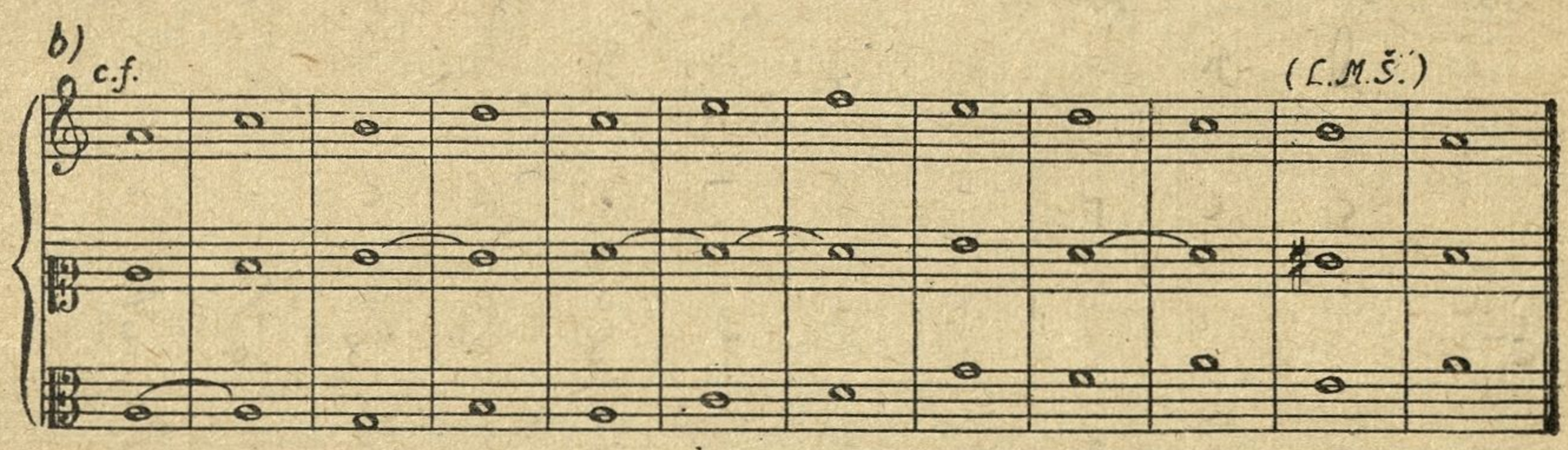
A. ENAKOMERNI KONTRAPUNKT

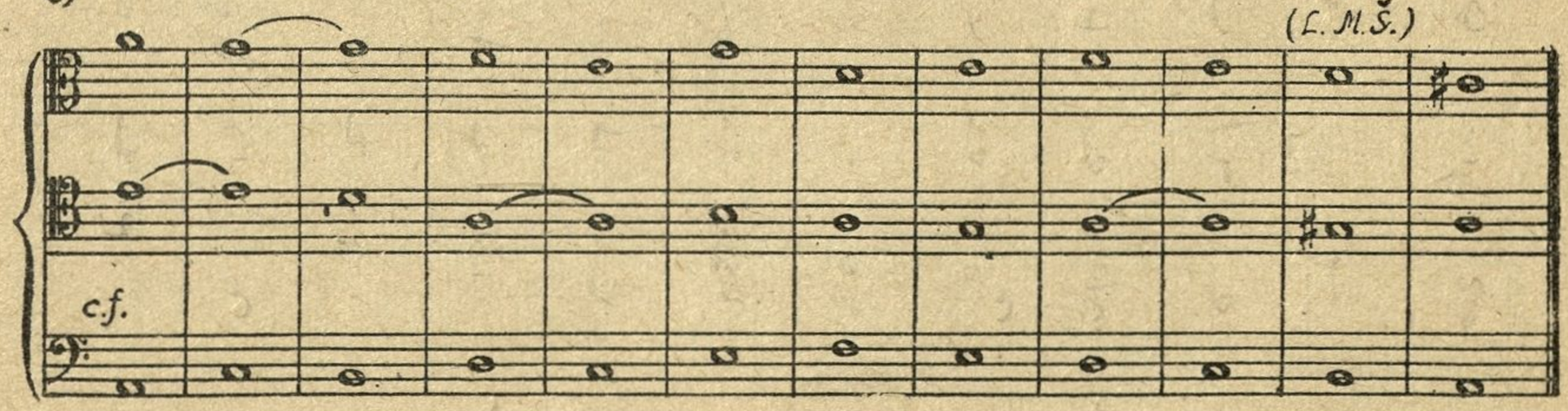
§ 30

1. v r s t a : c. f. i n o b a c p. v c e l i n k a h. — V tej vrsti se držimo v glavnem v § 29 naštetih pravil. Kvarta preneha biti disonanca, ako je med gorenjima glasovoma, ostane pa takšna, če jo tvori spodnji glas z enim od ostalih dveh glasov. Zato si lahko

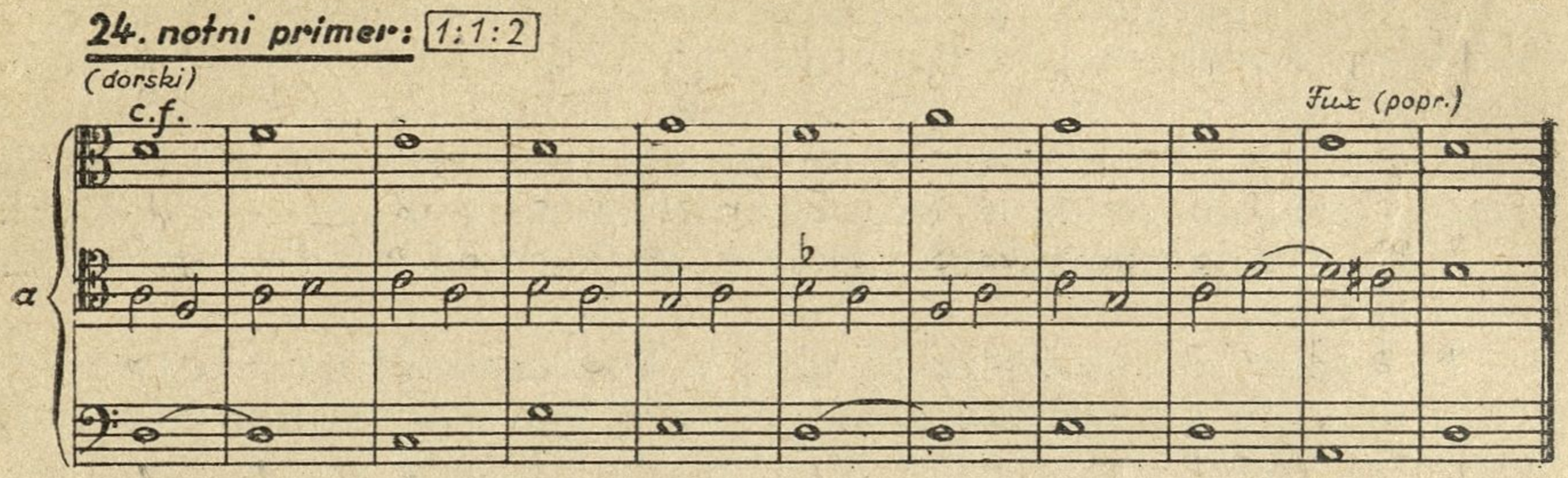
23. notni primer: 1 : 1 : 1.

a) (eolski)

b)



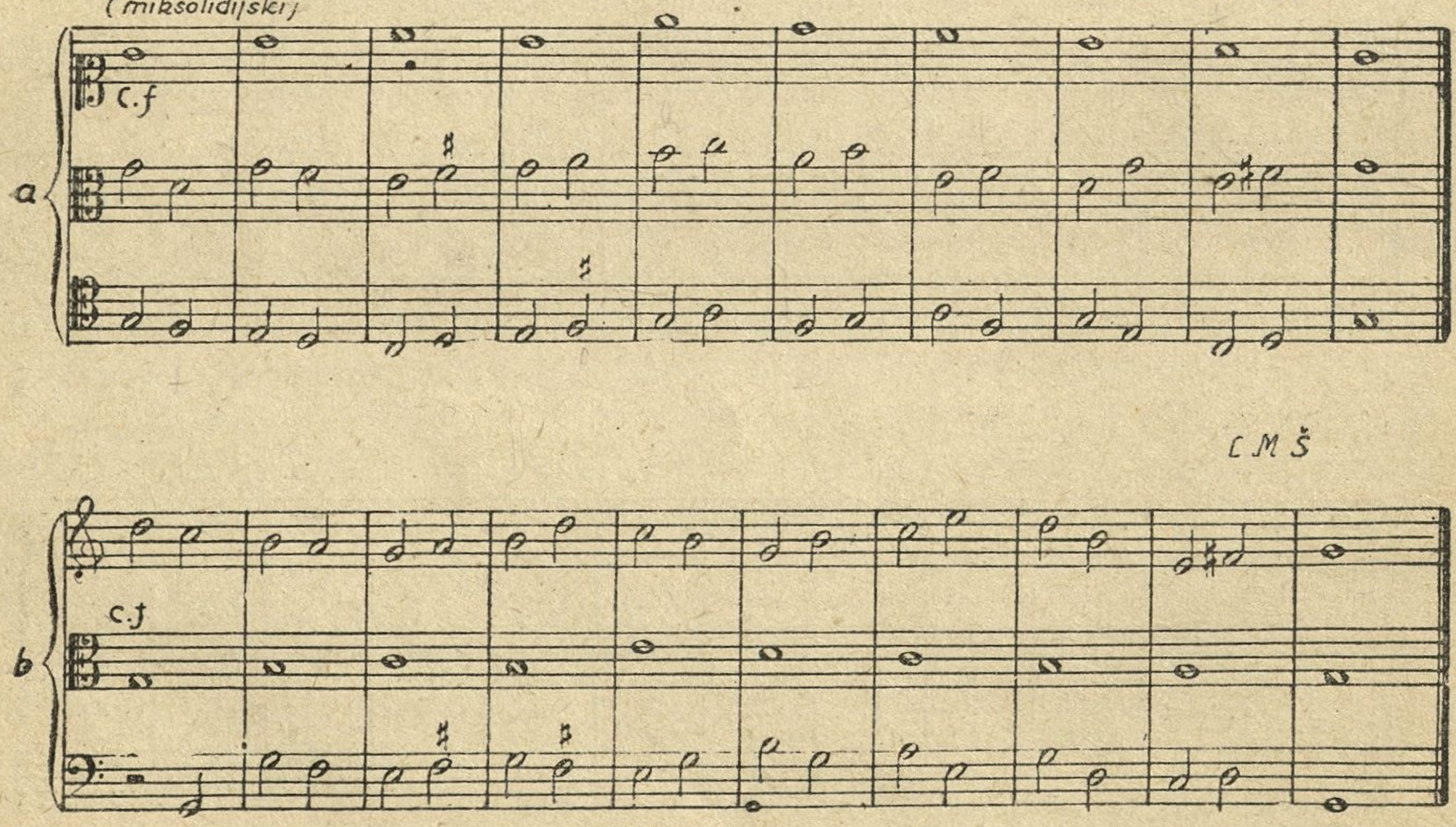
c)

24. notni primer: 1:1:2

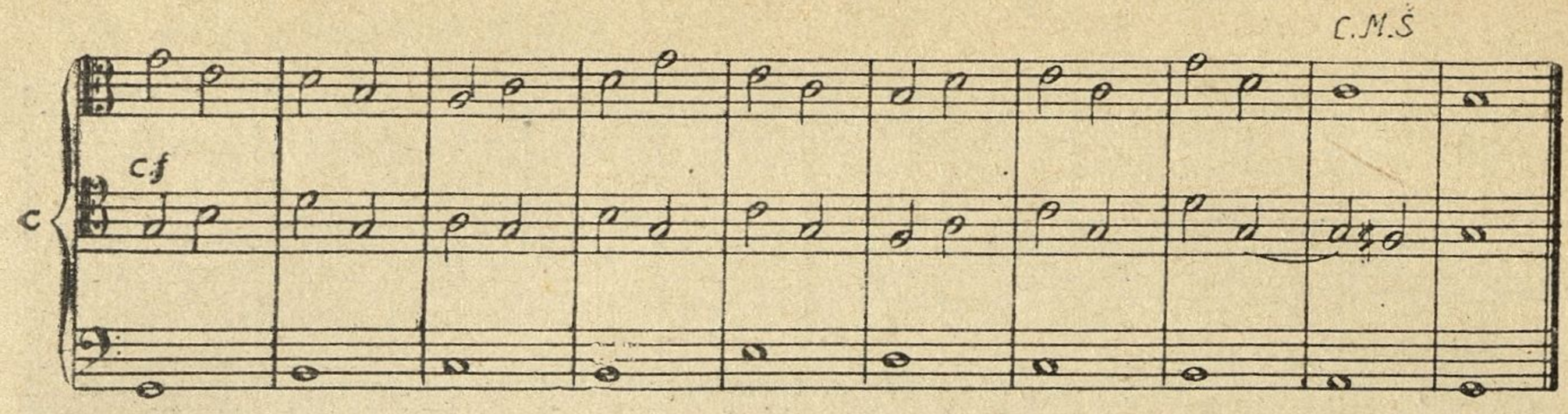
(dorski)



25. notni primer: 1:2:2

(miksolidijski)



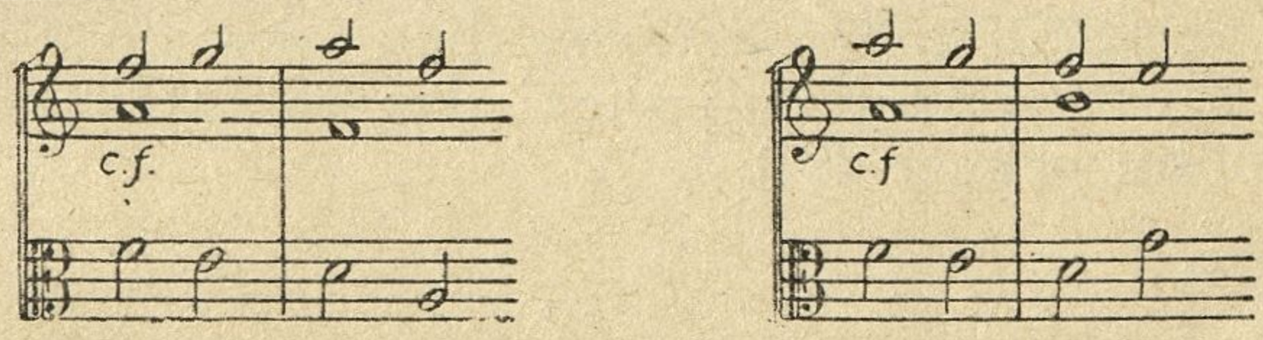


sledita po dva sekstakorda (pa tudi več) neposredno drug za drugim (vrsta trozvokov je nemogoča zaradi paralelnih kvint). Kakor v dvoglasju, tako tudi tu lahko zadržimo isti ton skozi več taktov. Zaključimo po možnosti z akordom v oktavni legi.

Polovinke. — Tu obstojita dve možnosti: bodisi da prinese polovinke en glas, ali pa da nastopijo v obeh kontrapunktih. Začnemo seveda najprej s prvo, lažjo vajo. Kakor v dvoglasju, so dovoljene prehajalne disonance na lahko dobo in vobče veljajo vsa pravila § 22, le točka 8 dovoljuje manj strogo interpretacijo pod pogojem, da je akord na težki dobi popoln. Kjer to ni mogoče doseči, naj ga izpolni naslednja polovinka. § 31

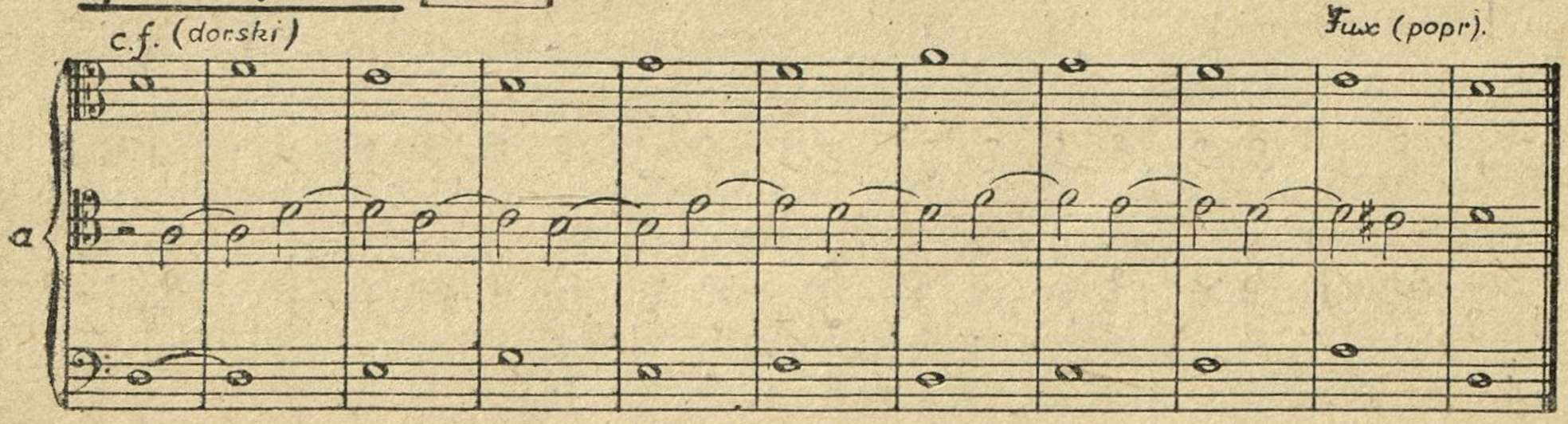
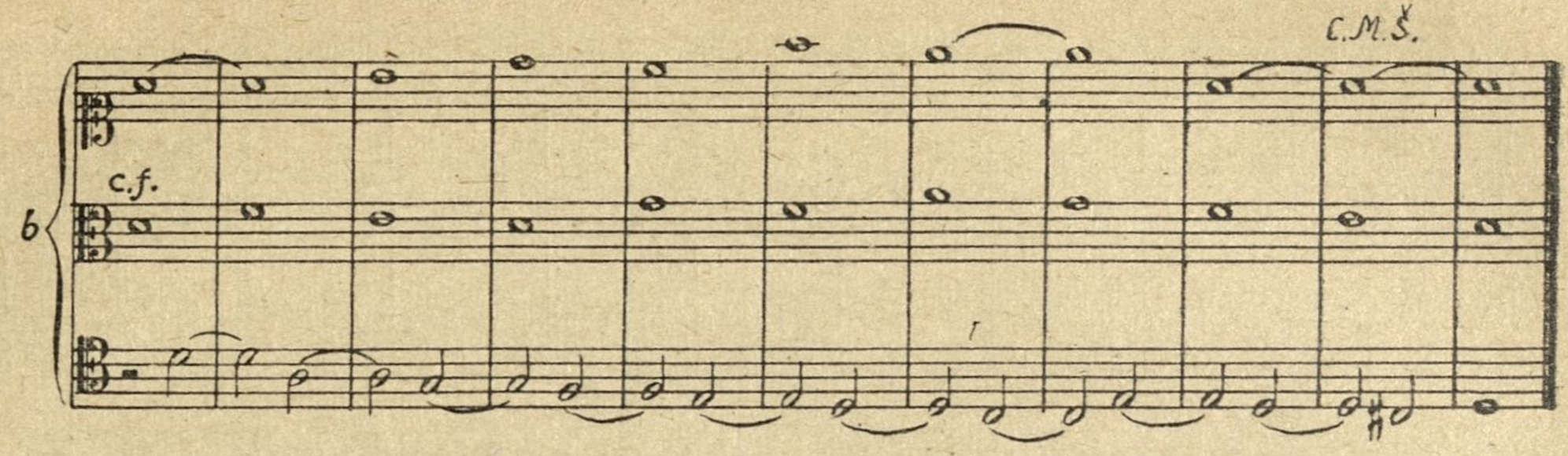
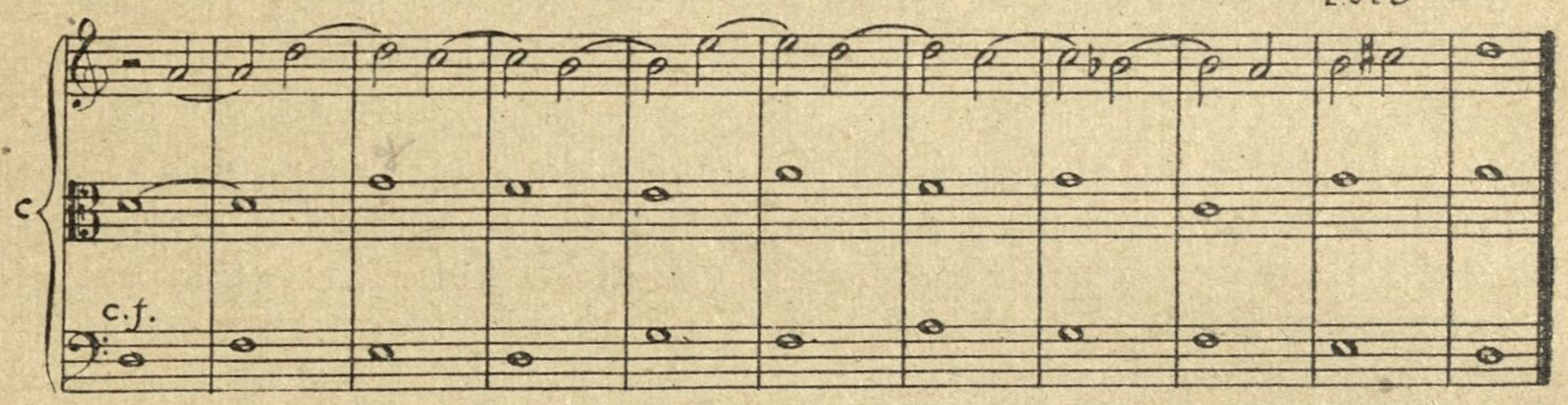
Sovpad dveh disonančnih prehodov je pri drugi obliki te vrste (1 : 2 : 2) korekten ob upoštevanju splošnih pravil (gl. 26. notni primer!).

26. notni primer: *prehajalne disonance*



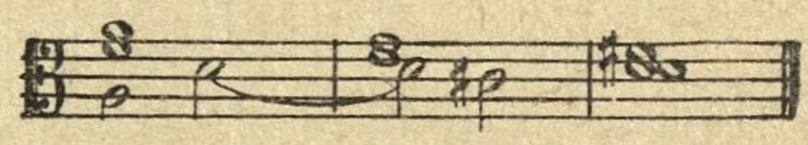
Sinkope. — V splošnem obveljajo pravila dvoglasnega stavka (gl. § 23!), vendar pa je treba upoštevati, da stopi v troglasju vsaka sinkopa v odnos nasproti obema ostalima glasovoma ter mora torej z obema tvoriti pravilne intervale. Tudi tu ločimo lažjo obliko (1 : 1 : s) od težjih (1 : 2 : s, 1 : s : s). Posebno poslednja potrebuje mnogo previdnosti v izdelavi. § 32

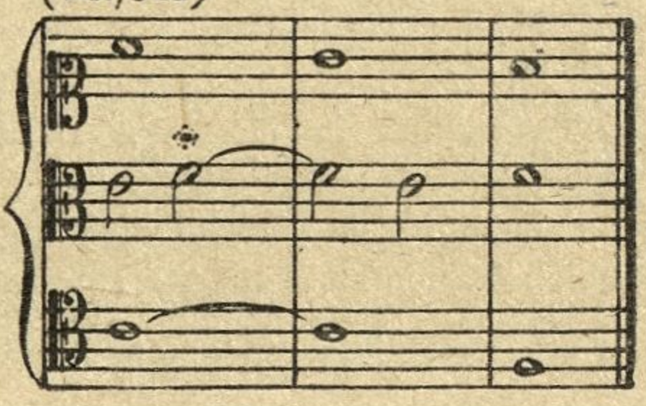
Pri prvi obliki (1 : 1 : s) je sinkopa lahko disonančna nasproti obema ostalima glasovoma ali samo proti enemu. V vsakem primeru mora biti njen razvez konsonančen z obema ostalima glaso-

27. notni primer: 1 : 1 : S

voma ter se torej disonanca ne sme razvezati v enem glasu konsonančno, v drugem pa disonančno. Ker kvarta v troglasju ni več disonanca v obeh gorenjih glasovih, je lahko seksta v sekstakordu konsonančen zadržek, ki ne potrebuje razveza. Po analogiji nastopi v teh vrstah tako imenovana »konsonančna kvarta«, pri kateri lahko kot pripravo zadržka uporabljamo kvarto v enem od obeh gorenjih glasov ob (najmanj skozi dva takta) ležečem spodnjem glasu (gl. notni primer 28!).

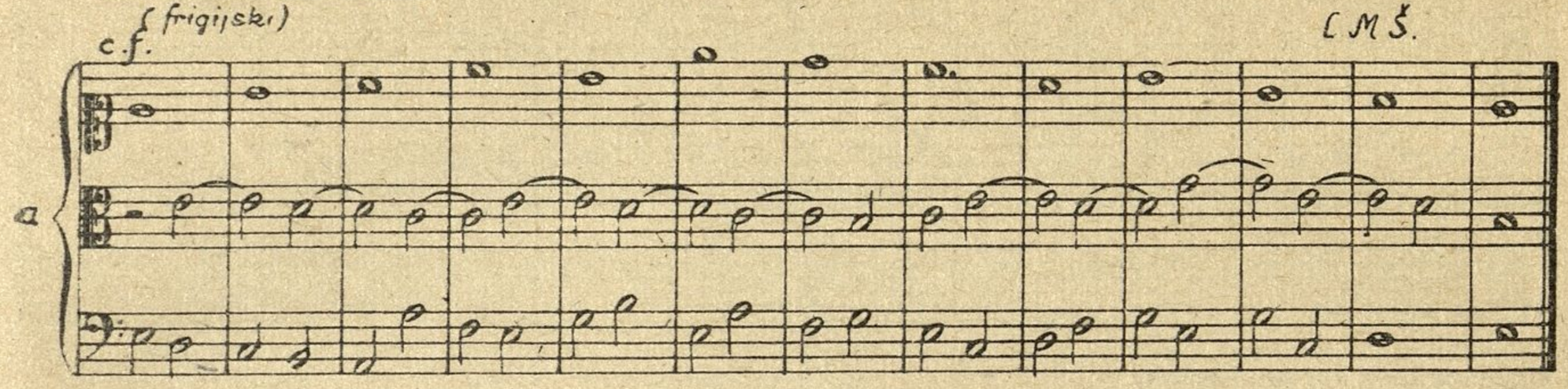
28. notni primer: *zmanjšani trozvok*

a) zmanjšani trozvok

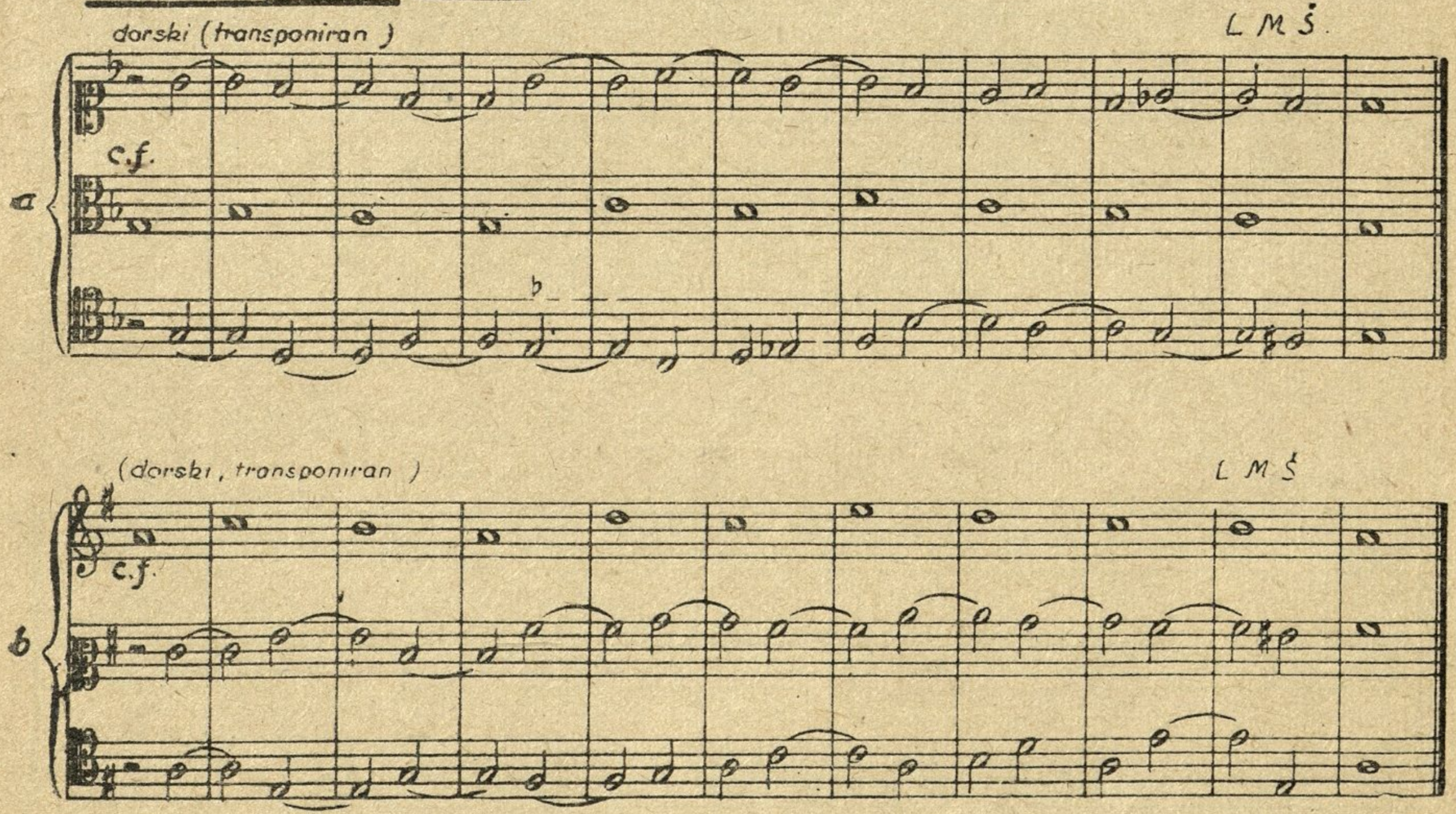


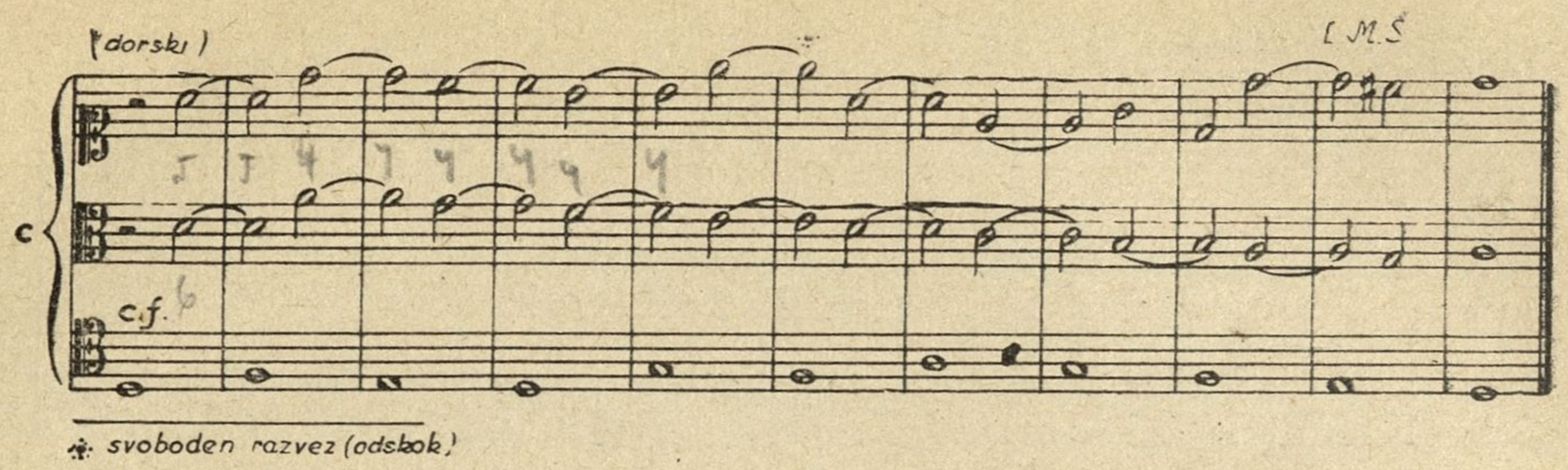
b) konsonančne kvarte *(lidijska)*

Pri drugi obliki te vrste (1 : 2 : s) ne moremo uporabljati prehajalnih disonanc v polovinkah, ker se je težišče zaradi sinkop premaknilo s težke dobe na lahko. Smemo uporabljati torej le konsonančne prehajalne note (kvinto in seksto) ali pa uvesti disonanco nasproti sinkopi, ki se potlej razveže konsonančno nasproti obema ostalima glasovoma. Ne smemo pa s polovinko podvojiti disonančnega zadržka v sinkopah. S tem je gibanje polovink močno omejeno ter skoraj vedno skokovito.

29. notni primer: 1 : 2 : 5



30. notni primer: 1 : 5 : 5



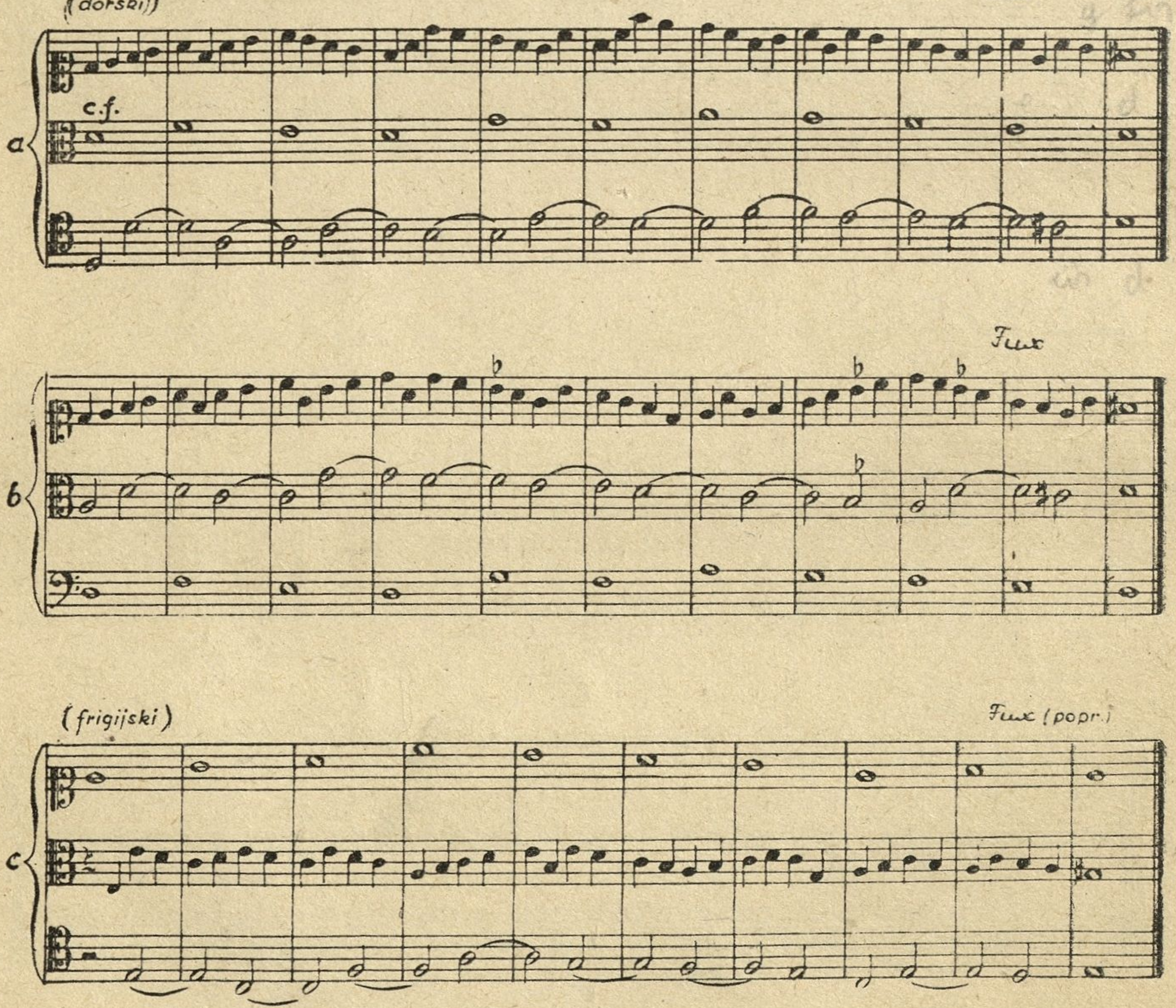


V tretji obliki te vrste (1 : s : s) je skoraj nemogoče do kraja voditi oba glasova v sinkopah; prekinitev s polovinkami je naravna in se je poslužujemo alternativno, to je v obeh glasovih izmenoma.

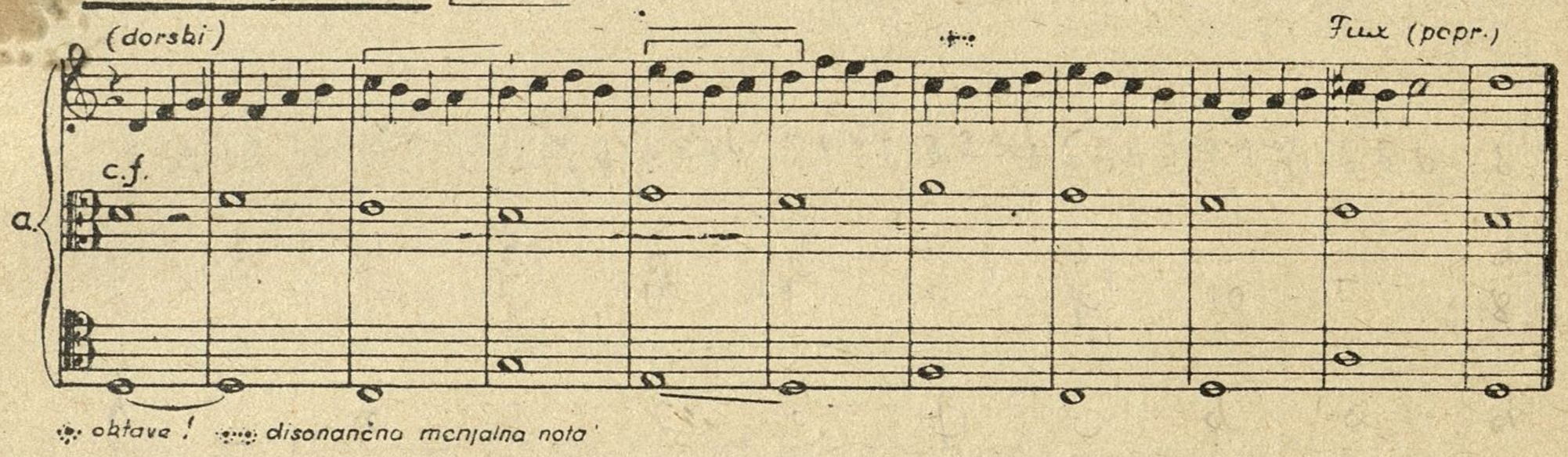
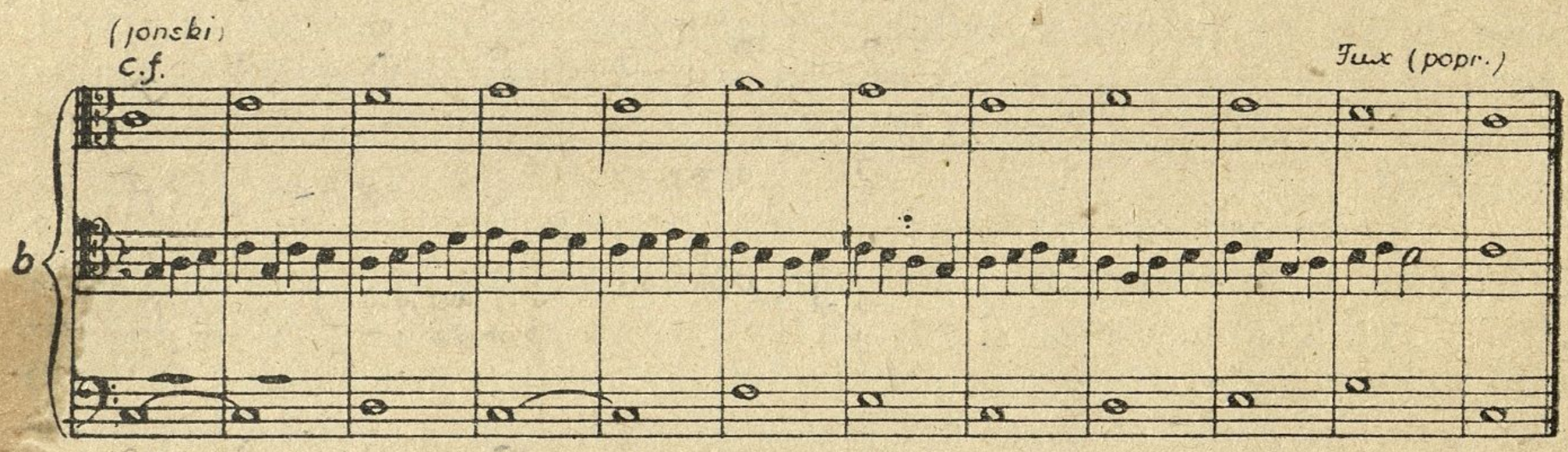
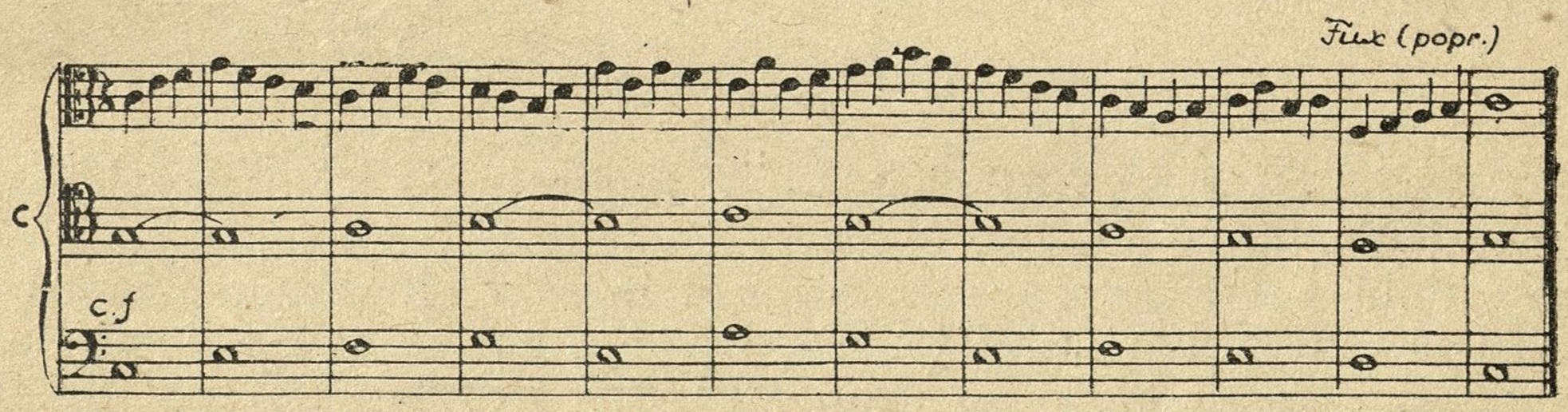
Posebnost sinkopnega kontrapunkta v troglasju je tudi ta, da lahko uporabljamo zmanjšani trozvok, a le v ozki legi in v stalnem obrazcu, kakor ga kaže 28. notni primer. Pri tem napravi spodnji glas sinkopo in uvede vodilni ton, medtem ko oba gornja glasova padeta stopnjema proti toniki.

Poslednja oblika sinkopnega kontrapunkta (1 : 4 : s) je v bistvu lažja od prejšnjih, ker nudi več možnosti za disonančne preha-

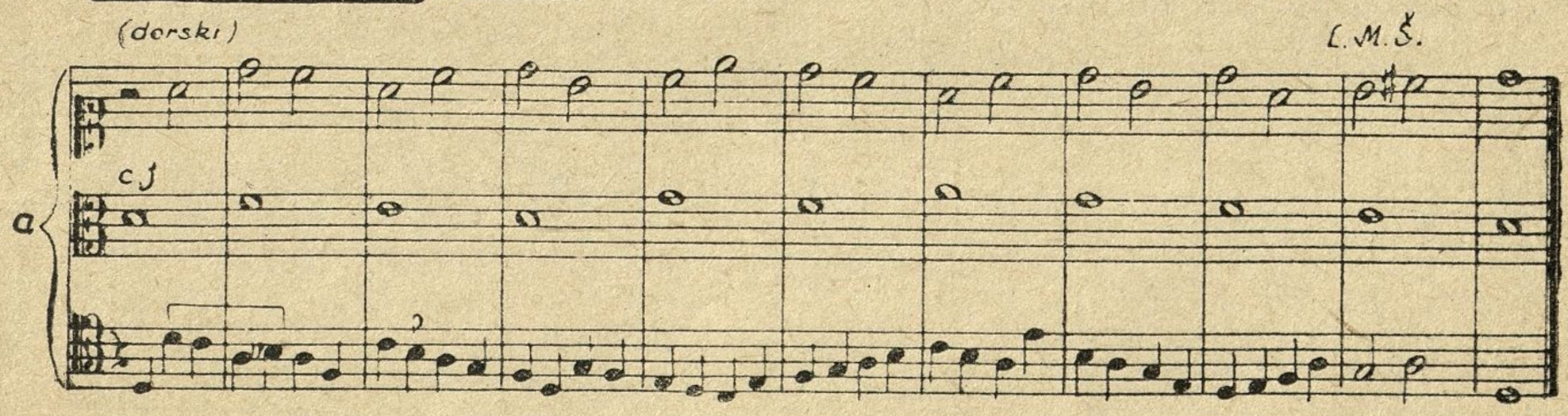
31. notni primer: 1 : 4 : S

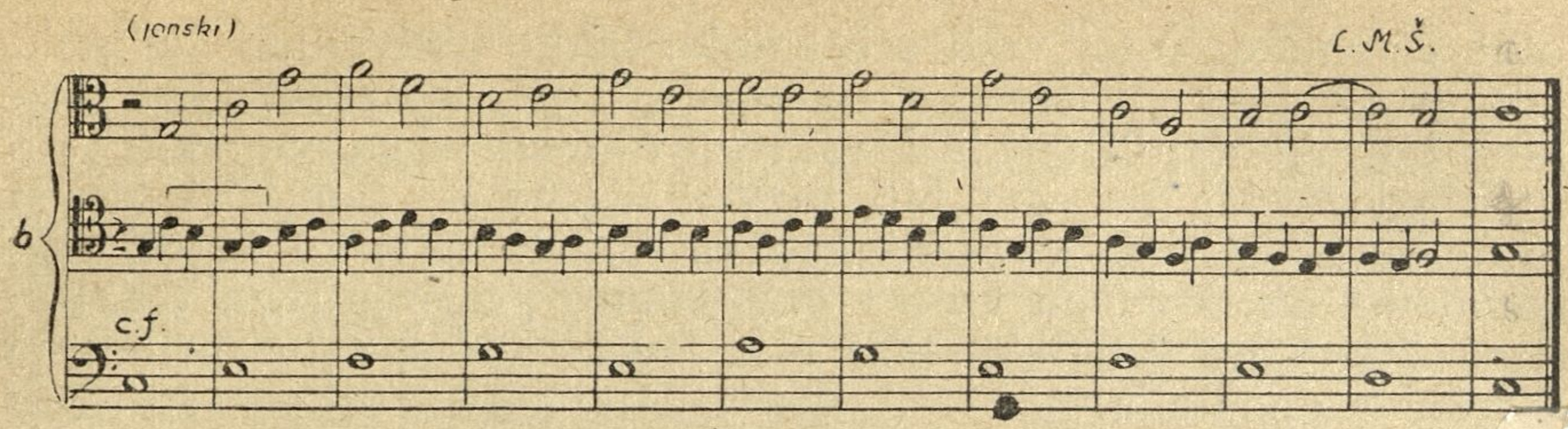
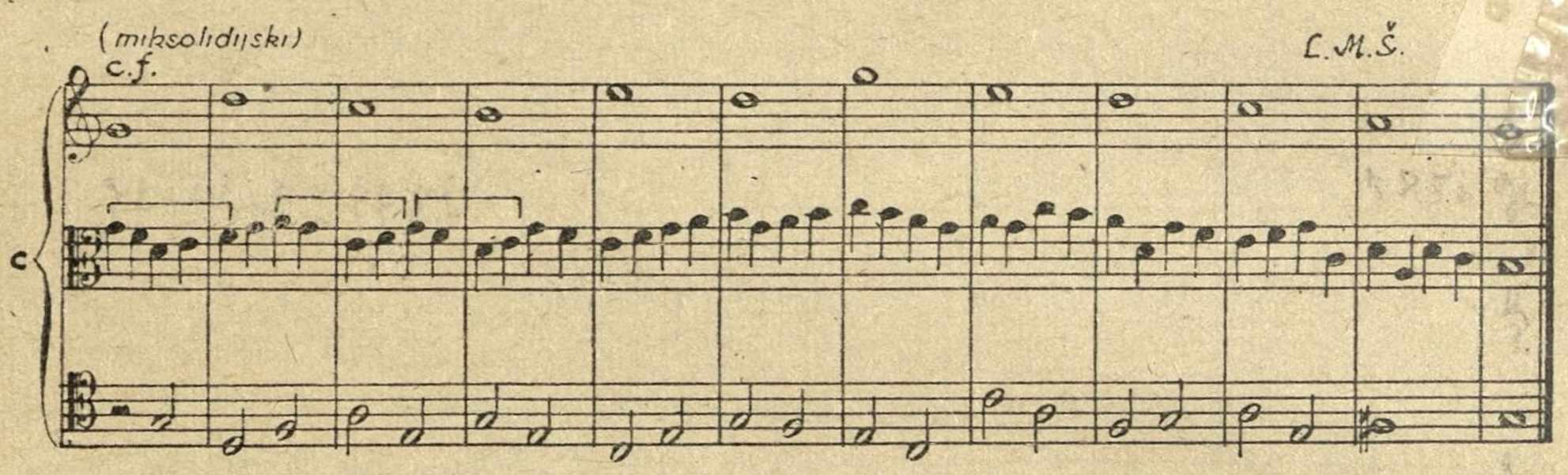


jalne četrtinke. V tej vrsti s četrtinko lahko podvojimo na lahki dobi ton c. f., ki disonira s sinkopo, ali pa prinesemo kot prehitek ton akorda, ki spada k razvezu disonančnega zadržka; prehitek pa seveda ne sme biti razvez disonance sam. Pri takem postopku skoči glas v četrtinkah za kvarto navzdol in se nato stopnjema ali skokoma vrne v konsonanco prejšnje lege. V splošnem obigravajo četrtinke bolj c. f. kakor sinkope ter prinašajo akordična dopolnila.

32. notni primer: 1 : 1 : 4



33. notni primer: 1 : 2 . 4



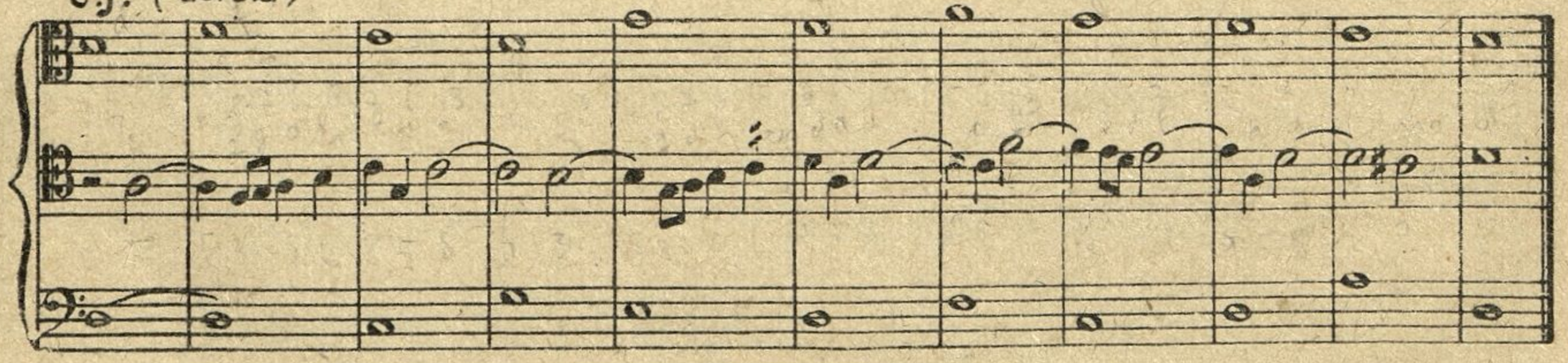


§ 33 Četrtinke. — Dosedanjim pravilom ni kaj dodati. Razumljivo je, da se težave v izdelavi nalog povečajo s kombinacijami četrtink med seboj (1 : 4 : 4) ali pa v kombinaciji četrtink s polovinkami (1 : 2 : 4). Zvezo s sinkopami je obravnaval že prejšnji paragraf.

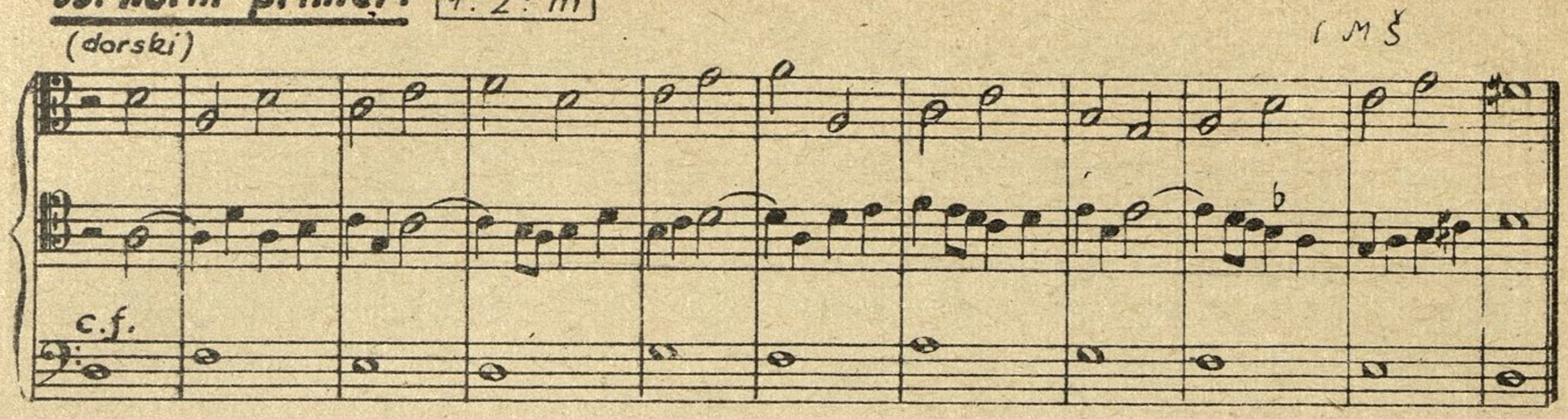
V četrtinskem gibanju naletimo pogosto na odskakujoče četrtinke, ki niso popolnoma skladne z dosedanjimi pravili. Zlasti odskok za kvarto navzdol s težke četrtinke je kot akordično dopolnilo zelo v rabi. Prav tako je treba dopustiti marsikatero zakrito paralelo, ki bi bila sicer v dvoglasju spotakljiva. Očite vzporednosti v popolnih konsonancah pa so seveda slej ko prej prepovedane.

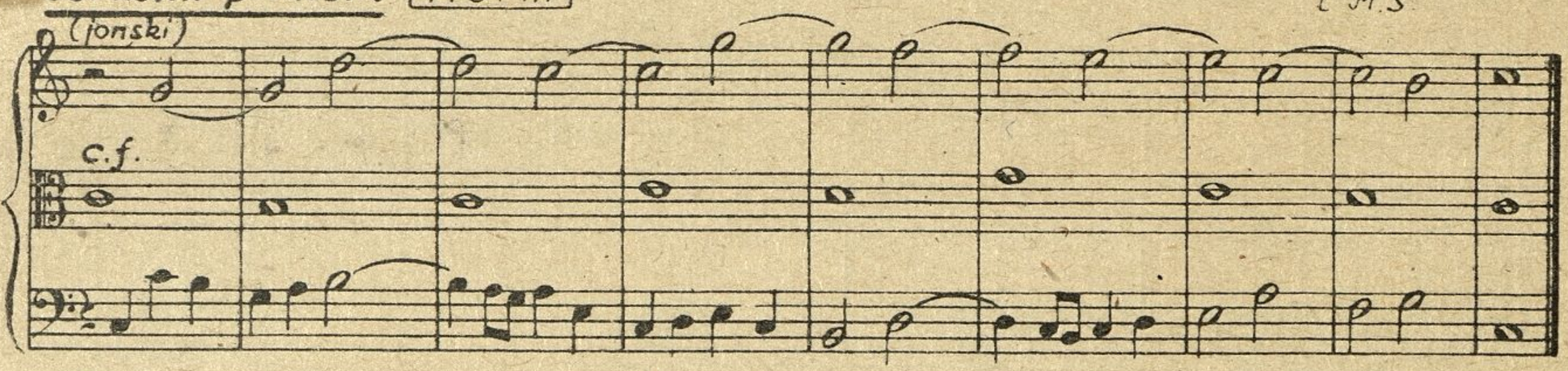
B. MEŠANI KONTRAPUNKT

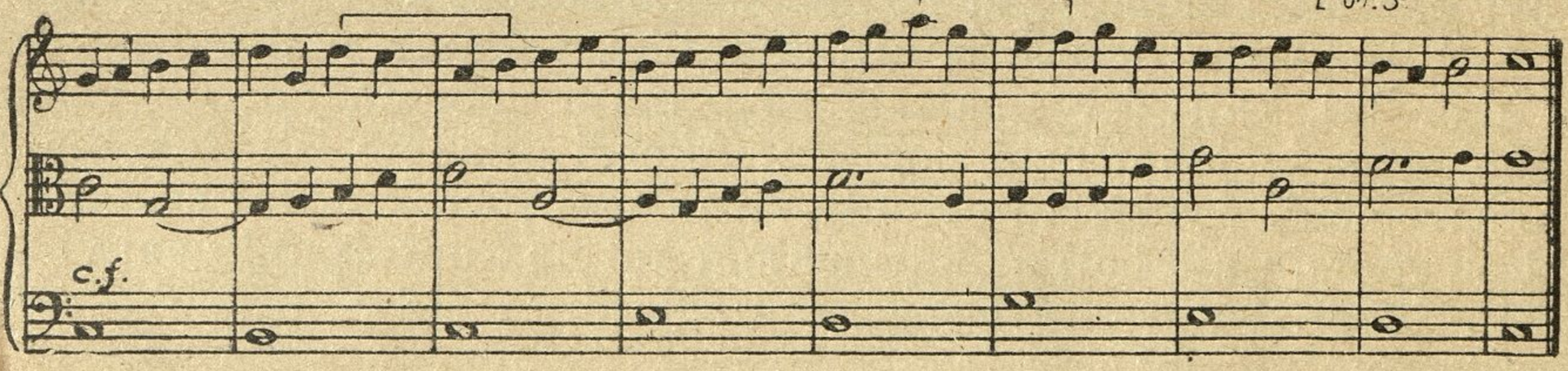
§ 34 Splošna navodila. — V troglasju je laže uporabljati komplementarne ritmične obrazce, kot je to bilo v dvoglasju. Glasovi dobijo s tem večjo samostojnost in se v ritmičnem in melodičnem poteku dopolnjujejo. Zlasti pomembne so vaje s tremi floridnimi glasovi, ki se po svoji strukturi približujejo troglasnim motetom (kolikor niso poslednji prvenstveno imitatorično grajeni).

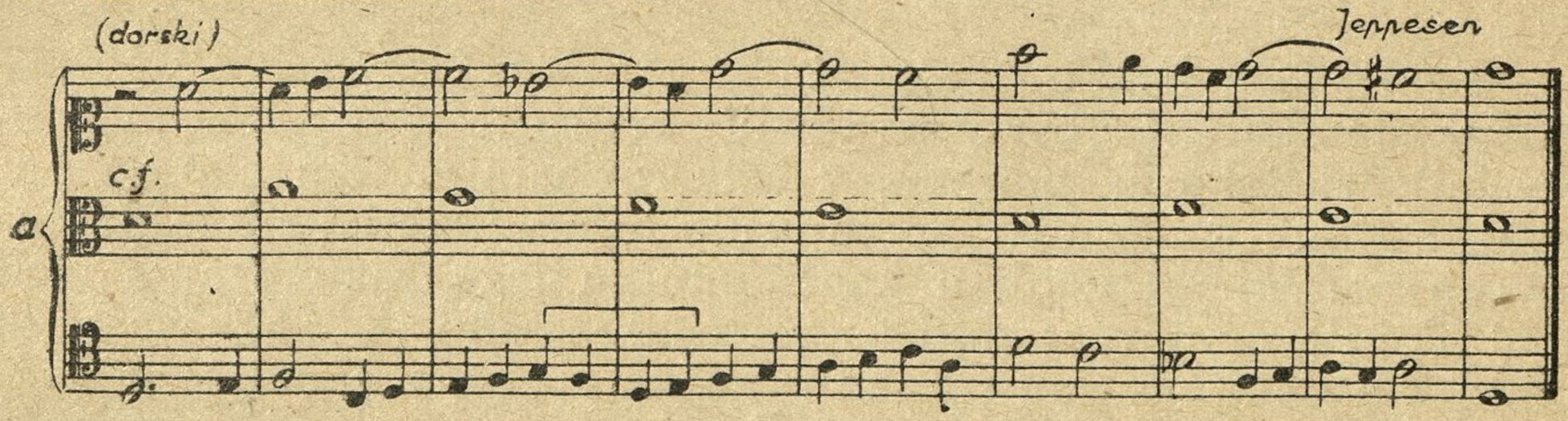
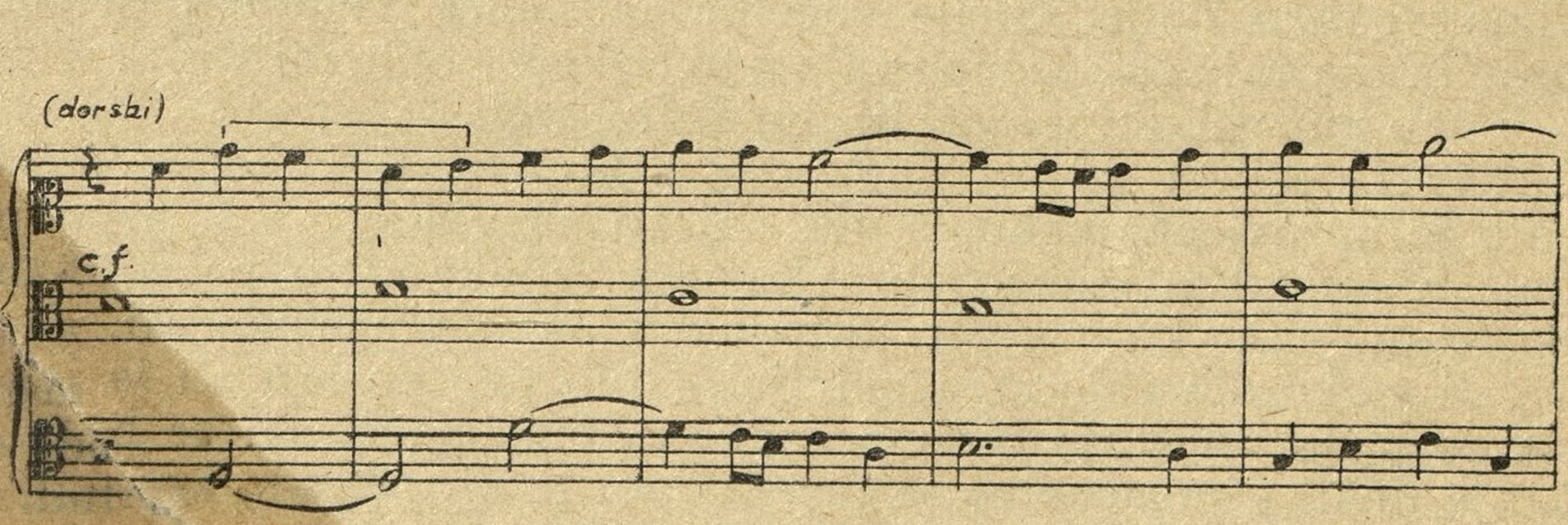
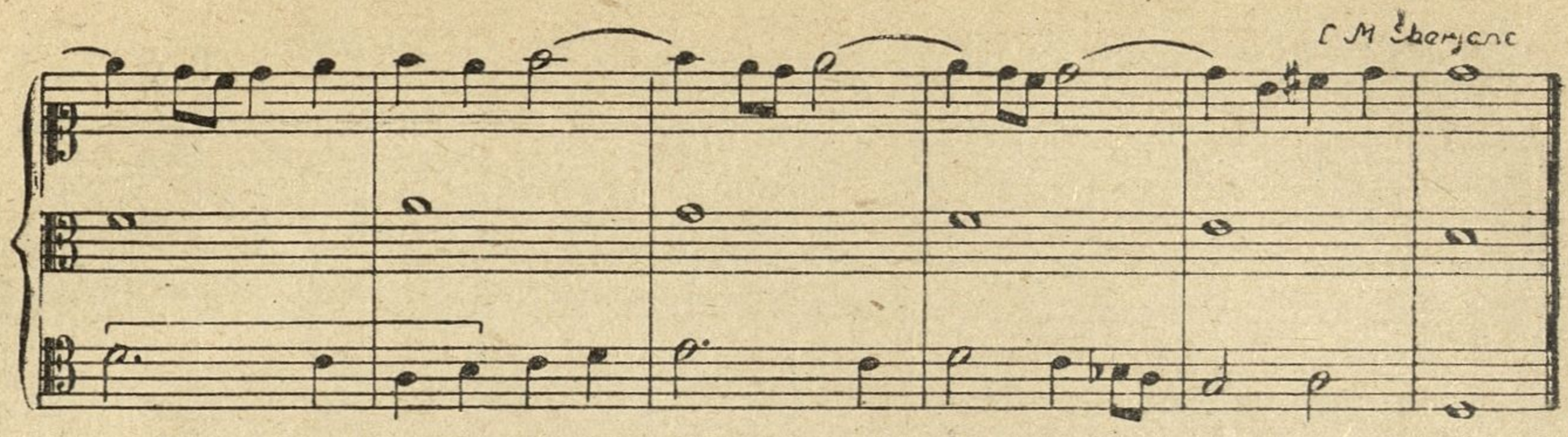
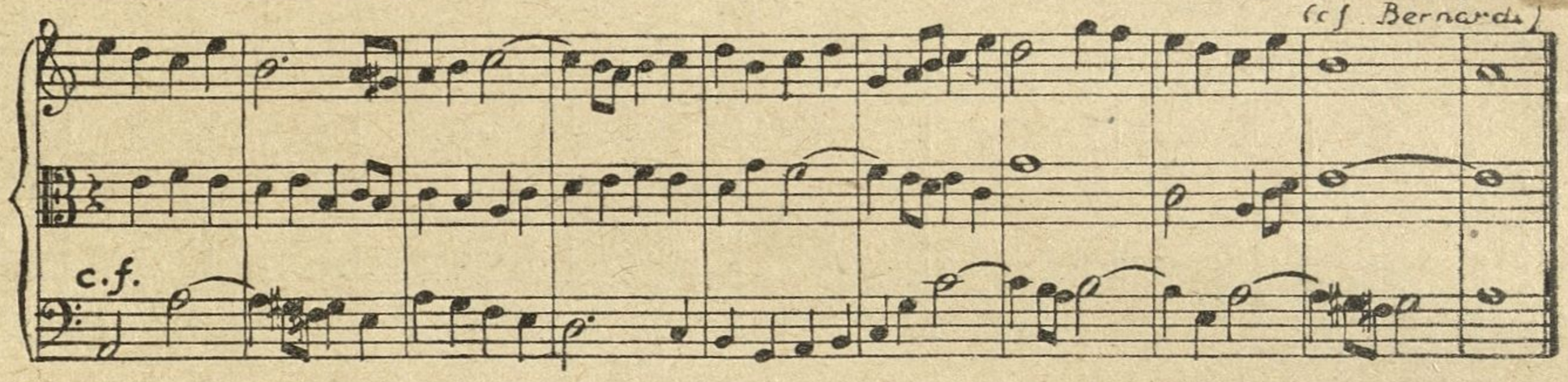
34. notni primer: 1 : 1 : m

35. notni primer: 1 : 2 : m

(dorski)



36. notni primer: 1 : 5 : m

37. notni primer: 1 : 4 : m



38. notni primer: 1 : m : m

38 A. notni primer: m : m : m

Zato je treba te vrste posebno vežbati in pri tem paziti, da so glasovi kar moči samostojni in melodično značilni.

V troglasju doseže kontrapunktika vokalne polifonije višek v akordiki, kajti četveroglasje ne prinaša nobenih novosti v harmoničnem in tehničnem pogledu. Akordi ostanejo isti, tehnika se ne spremeni. Kvečjemu prinaša štiriglasni stavek nekaj svoboščin, ki pa spominjajo bolj na harmonični kot na kontrapunktični vidik. Zato je obvladovanje strogega troglasnega stava pravo osredje kontrapunktičnih vaj.

4. Četveroglasje

§ 35 Splošne karakteristike. — V četveroglasju uporabljamo iste akorde kakor v troglasju; ker so to le trozvoki in (trozvočni) sekstakordi, moramo v četveroglasju en ton akorda podvojiti. Nauk o harmoniji predpisuje točno, kateri toni se prvenstveno podvajajo; nauk o kontrapunktu tega razlikovanja med toni akorda ne pozna; zanj so vsi enakovredni in lahko vsakega od njih podvojimo, pod edinim pogojem, da ga v nadaljnjem pravilno vodimo dalje. Glede začetka in konca veljajo dosedanja pravila; najraje zaključimo vajo z akordom v oktavni legi; razume se samo po sebi, da mora biti durski trozvok.

Četveroglasje je prilično lažje v obravnavi kakor troglasje, zato je upravičena zahteva, da naj bo na vsakem poudarku popoln akord. Ako imamo opravka le s celinkami in polovinkami, bo temu lahko ustreči; pri četrtinkah pa je treba gledati, da se vrzeli v akordih čimprej izpolnijo. Kljub vsej pozornosti je jasno, da ne bodo vsi štirje glasovi enakovredni, temveč da se bodo od kraja delili v pomembne in dopolnilne; to ni napaka, ker tudi ni

mogoče slediti štirim popolnoma samostojnim glasovom kritično; pač pa je nasprotno potrebno, da se izpopolnjujejo zvoki z glasovi, ki imajo vprav to nalogo.

Glede vzporednih postopov je pripomniti, da veljajo sicer vsa dosedanja pravila, da pa so zlasti zakrite paralele mnogo pogostejše kot v troglasju ter se jim tudi ni mogoče izogniti in jih ne smatramo kot pogrešne. Seveda pa so direktne očite paralele prav tako napačne v četveroglasju kot v dosedanjih disciplinah in splošno tudi v strogi harmoniji.

§ 36

Vrste četveroglasja. — Ker imamo na razpolago štiri glasove in vse dosedanje vrste ter njih kombinacije, dobimo v četveroglasju dokaj več oblik. Ako ne upoštevamo permutacij, ki nastanejo s prestavitvijo c. f. v razne glasove, ostane 35 vrst, ki jim kot 36. dodamo lahko tisto, v kateri so vsi štirje glasovi napisani v cvetečem (mešanem) slogu. Ni nujno potrebno izdelati vseh 36 vrst, toda od vsake skupine (celinke, polovinke, sinkope, četrtinke, mešane note) je treba napraviti nekaj primerov, največ pa seveda od 36. C. f. je lahko v katerem koli od štirih glasov, ki so redoma S, A, T, B in jih pišemo v ustrezajočih ključih. Shema vseh možnih vrst ob nepremičnem c. f. je naslednja:

A. ENAKOMERNI KONTRAPUNKT

1. 1 : 1 : 1 : 1
2. 1 : 2 : 1 : 1
3. 1 : 2 : 2 : 1
4. 1 : 2 : 2 : 2
5. 1 : s : 1 : 1
6. 1 : s : 2 : 1
7. 1 : s : 2 : 2
8. 1 : s : 2 : 4
9. 1 : s : 1 : 4
10. 1 : s : 4 : 4
11. 1 : s : s : 1
12. 1 : s : s : 2
13. 1 : s : s : 4
14. 1 : s : s : s
15. 1 : 4 : 1 : 1
16. 1 : 4 : 2 : 1
17. 1 : 4 : 2 : 2
18. 1 : 4 : 4 : 1
19. 1 : 4 : 2 : 4
20. 1 : 4 : 4 : 4

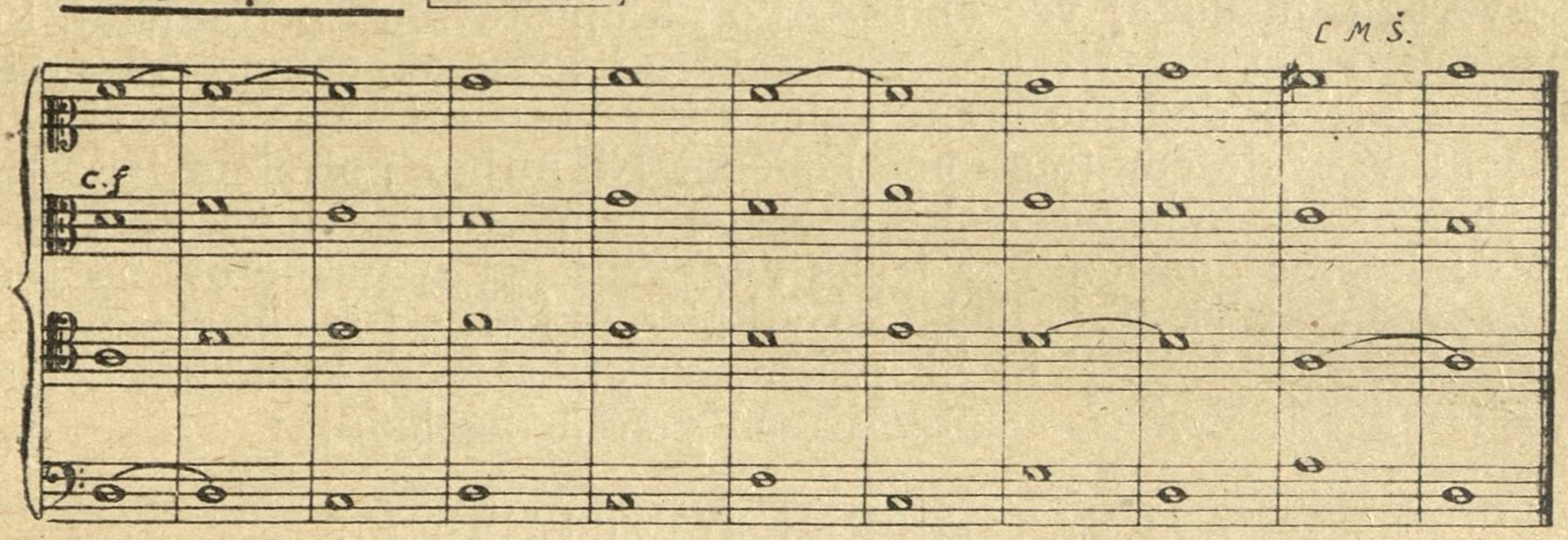
B. MEŠANI KONTRAPUNKT

21. 1 : m : 1 : 1
22. 1 : m : 2 : 1
23. 1 : m : 2 : 2
24. 1 : m : s : 1
25. 1 : m : s : 2
26. 1 : m : s : s
27. 1 : m : s : 4
28. 1 : m : 4 : 1
29. 1 : m : 4 : 2
30. 1 : m : 4 : 4
31. 1 : m : m : 1
32. 1 : m : m : 2
33. 1 : m : m : s
34. 1 : m : m : 4
35. 1 : m : m : m
36. m : m : m : m

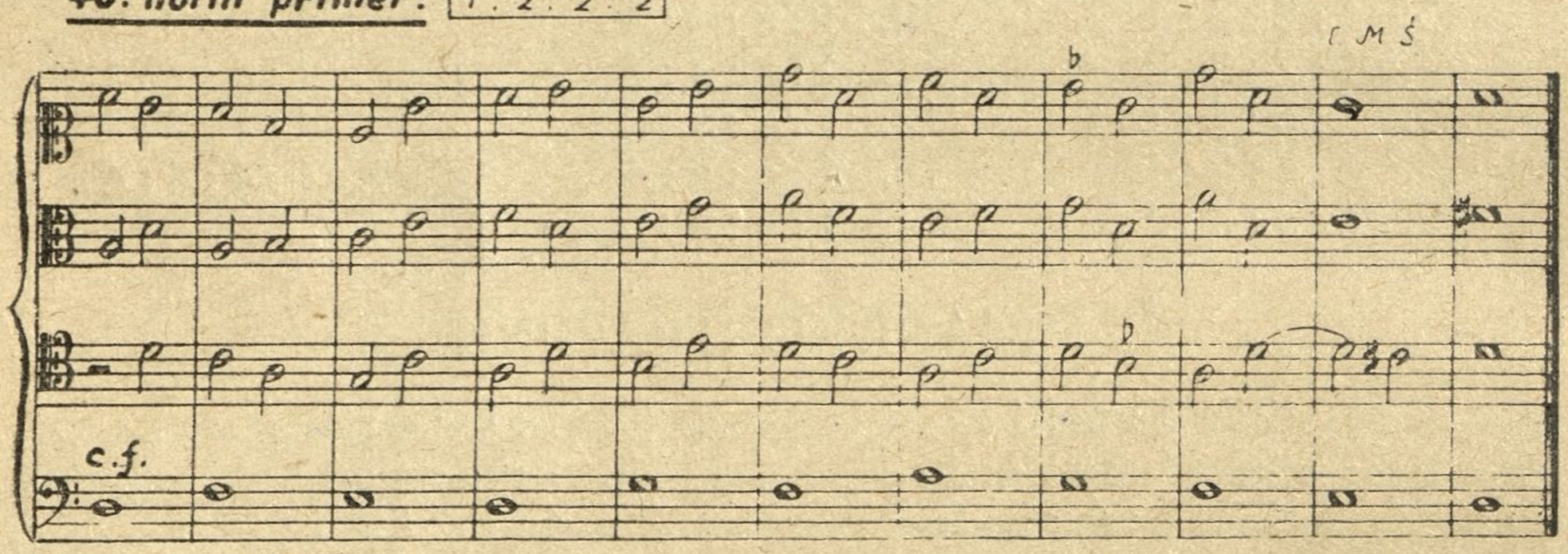
Ker je vsak c. f. lahko v vsakem glasu, se to število zviša na 144; ob premeščanju ostalih glasov dobimo še nadaljnje kombinacije, ki so deloma istovetne z navedenimi, deloma do neke mere nove. Vendar ne prinašajo s tem, da so jim glasovi prestavljeni v druge lege, nič bistveno novega; problematika je vedno le v tem, kako vskladiti štiri glasove v harmonsko enoto in jih obenem kar moči samostojno voditi. Ob upoštevanju vseh dosedanjih pravil in lastnih izkustev pri vajah to ne bo nemogoče doseči.

V četveroglasju lahko začnemo z imitatoričnimi vajami v tem smislu, da glasovi ne vstopijo vsi sočasno v prvem taktu, temveč po odmerjenih presledkih (celih taktih, polovinkah ali četrtinkah), ter prinašajo ob vsakokratnem vstopu iste ali podobne melodične motive kot prvi glas. Večina motetov 15. in 16. stoletja temelji na takšni kompozicijski tehniki, ki ne predstavlja dosledne ali kanonične imitacije, temveč samo kratke imitatorične odstavke. Tako je kratka četveroglasna kontrapunktična vaja lahko že del moteta, ki je napisan abstraktno. Njegovo konkretizacijo dosežemo,

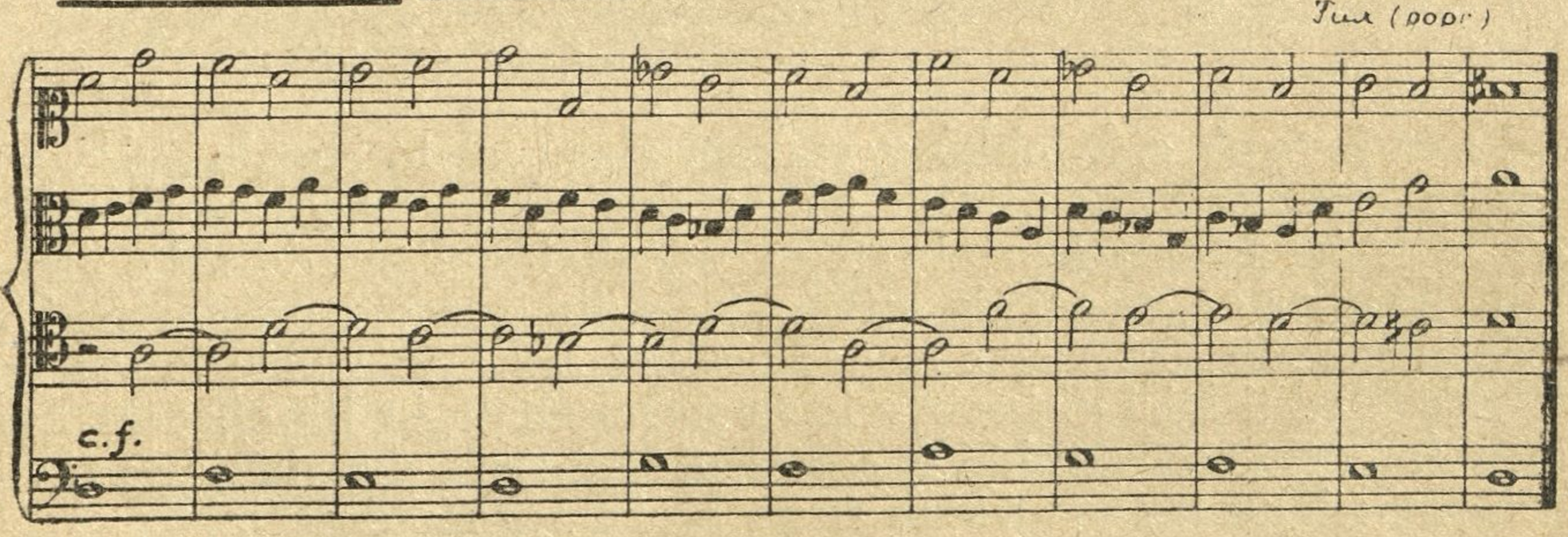
39. notni primer: 1 : 1 : 1 : 1



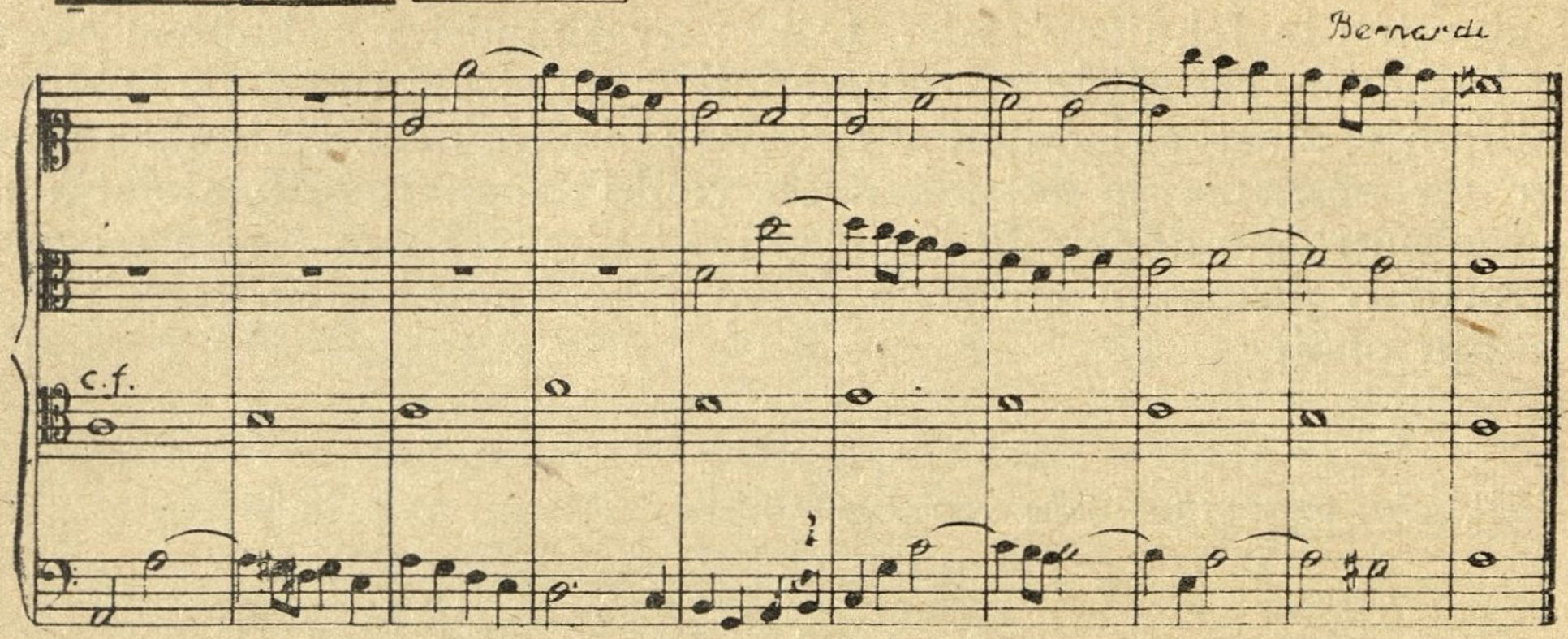
40. notni primer: 1 : 2 : 2 : 2



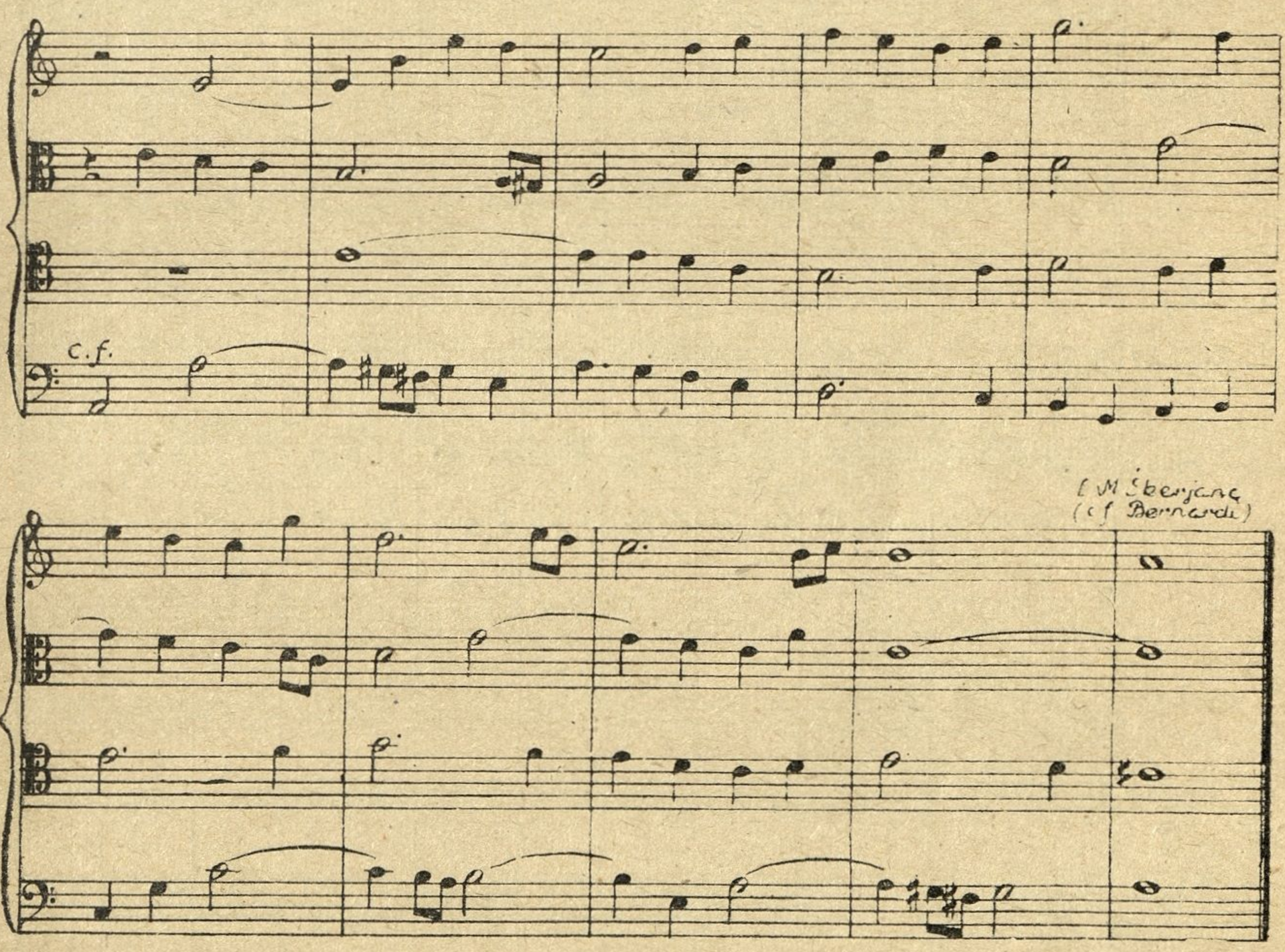
41. notni primer: 1 : 2 : 5 : 4



42. notni primer: 1 : m : m : m



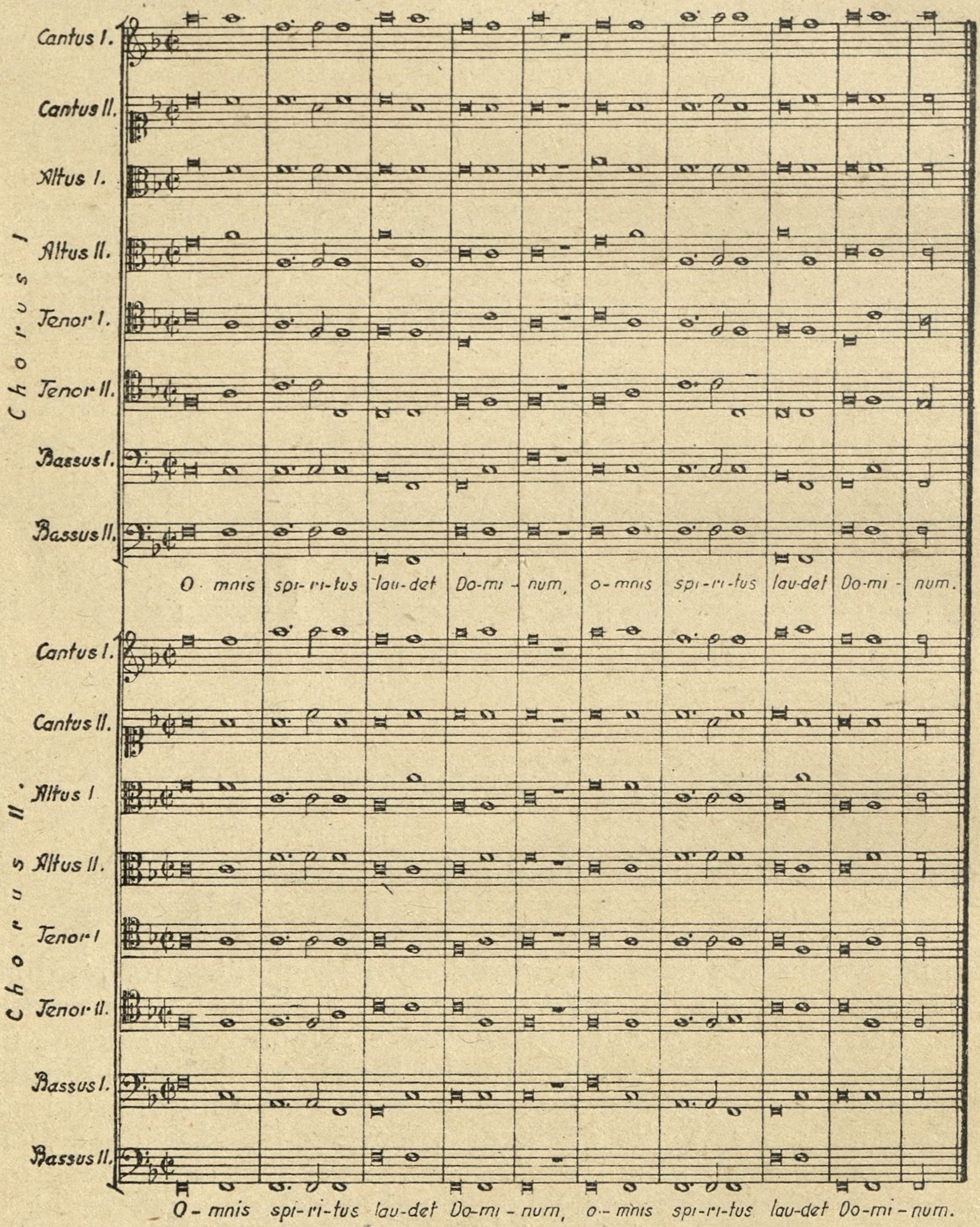
43. notni primer: m : m : m : m



ako mu podložimo ustrezno besedilo. Pri komponiranju besedil je treba seveda upoštevati položaj besednega naglasa ter ga vskladiti z metričnim in ritmičnim naglasom skladbe. Koristno je napraviti več takih vaj s komponiranim besedilom, ki naj bo kratko in jedrnato, ker se v slogu vokalne polifonije ne podloži vsaki noti poseben zlog, temveč se raztegne vsak besedni zlog na bolj ali manj obsežno muzikalno frazo. Seveda je pri tem treba gledati na naraven potek vsebinskega toka, ki naj se sklada z glasbenim izrazom. Pozornost pa je treba posvetiti tudi praktični strani vokalne kompozicije, ki mora upoštevati zlasti obseg in lego glasov ter

trajanje daha. Pretirana zahtevnost v vsakem od teh pogledov je neumestna in tehnično slaba. Dobro uvežbanost v vokalnem slogu pa je mogoče doseči le z vestno analizo mojstrovin iz dobe vokalne polifonije, zlasti skladateljev *Palestrine* in *Gallusa.* Natančna analiza ter posnemanje del teh dveh velikih mojstrov 16. stoletja je nujno potrebno dopolnilo kontrapunktskim vežbam ter je mogoče govoriti o poznanju strogega stava le ob paralelnem temeljitem študiju obojega.

44. notni primer: iz: Gallus, opus musicum I. Nr: XXXI



Dodatek

V e č g l a s n i s t a v e k. — Osnovni stavek vokalne polifonije je četveroglasje. Mnogo skladb iz Palestrinove dobe pa je napisanih več kot štiriglasno; največ jih je peteroglasnih, nato sledijo šestero- in osmeroglasne; višjo stopnjo zavzemajo dvojni, trojni in četvorni zbori ter večji kompleksi (gl. § 19!). Šli bi predaleč, ako bi hoteli vsako teh kombinacij vaditi zase. V bistvu se s stopnjevanjem števila glasov ne stopnjuje umetelnost sestave, temveč le dinamika in izrazitost. V nobenem primeru niso stari mojstri uporabljali drugih akordov kot v troglasju; tudi zadržki ne morejo nuditi večjih disonančnih možnosti v večglasju. Glede na to, da je bilo že v četveroglasju dovoljeno podvojiti vsak akordičen ton, je razumljivo, da so v večglasju lahko podvojili, potrojili in, če treba, tudi početvorili vsak sestavni ton akorda. Podvojitev disonanc pa seveda tudi tu ni bila dovoljena. Zato pogostoma glasovi večglasnega stavka zgolj zamenjavajo med seboj svoje položaje, kar da posebno zvokovno svežino, a dejansko statično harmonijo. Pri večzborskih delih se zbori med seboj alternirajo ter tudi formalno ponavljajo iste odstavke in se le redko, zlasti proti koncu skladbe, strnejo v celoto, ki pa redoma prinaša le akorde v najširših legah (prim. 44. notni primer).

V vsakem večglasnem stavku je bilo treba poimenovati glasove po legah, v katerih so se prvenstveno imeli gibati. Tako so nastale označbe I. sopran, II. sopran, I. alt, II. alt itd. Seveda je vsak glas dobil ustrezen ključ, kar povzroča danes prilično težko čitanje partitur. Ker pa v časih razcveta vokalne polifonije partiture največkrat niso obstajale, temveč so pisali posamezne glasove v ločene zvezke je težava partiturnega čitanja odpadla.

DRUGO POGLAVJE

DVOJNI KONTRAPUNKT

§ 37 Definicija in opredelitev. — Dvojni kontrapunkt je disciplina, ki uči voditi glasove tako, da lahko zamenjajo svoje položaje v določenem intervalu. Zamenjava se izvrši tako, da prestavimo bodisi en glas za določen interval navzgor ali navzdol, ali pa oba v manjših intervalih in v protismeri tako, da se dopolnjujeta v končni interval obrata. Ta postopek zahteva upoštevanje določenih pravil, ki jih navajamo ob vsaki vrsti dvojnega kontrapunkta posebej.

V zgodovinskem razvoju kontrapunkta je bila ta disciplina znana že v zgodnji notredamski šoli ter so se je od tedaj posluževali vsi kontrapunktiki. Njen pomen je splošno narastel v instrumentalni fugi, torej po dobi vokalne polifonije. Vendar je poznanje pravil dvojnega kontrapunkta potrebno tudi pri gradnji vokalne fuge, ker ravno z rabo dvojnega kontrapunkta strnemo motiviko fuge v najnujneje potrebno tematiko ter z njo gradimo formo.

§ 38 Vrste dvojnega kontrapunkta. — V bistvu bi morala biti uporabna prestava v vsakem intervalu; vendar se je izkazalo, da so nekateri obrati prikladnejši od drugih zaradi ugodnosti, ki jih nudijo intervalni obrati v gotovih razmerjih. Tako so že kontrapunktiki 16. stoletja, še bolj pa 17. in 18. stoletja, prvenstveno uporabljali tri vrste dvojnega kontrapunkta, in sicer v oktavi, v decimi in v duodecimi. Dvojni kontrapunkt v ostalih intervalih je sicer možen ter ga nekateri teoretiki obravnavajo, nima pa praktičnega pomena, ker ga v kompozicijah ne najdemo niti v strogem, še dosti manj pa seveda v prostem stavu.

§ 39 Izdelava nalog. — Praktično izdelamo naloge v dvojnem kontrapunktu takole: v srednje črtovje postavimo cantus firmus, nad njega (ali podenj) pa kontrapunkt, zgrajen po pravilih izbranega dvojnega kontrapunkta. Tega prestavimo potlej v smislu njegovega obratnega intervala navzdol (ali navzgor). Priporočljivo je napraviti celoten koncept v enem zamahu ter kontrapunktirati c. f. od začetka do kraja zgolj s pozornostjo na pravila dvojnega kontrapunkta ter šele potlej preizkusiti uporabnost obrata in, ako je treba, popravljati šibka mesta. Ves postopek ne sme biti mehaničen, temveč je treba sproti voditi račun o harmoničnem sosledju, kakor tudi o melodični invenciji sami. Trivialni, vsakdanji in nepomembni domisleki so sicer poceni sredstvo in se radi obnesejo v tej disciplini, a bi se jih morali prav zaradi tega izogibati ter iskati originalnost invencije tudi v najmanjši formi. Kot c. f. naj služijo najuspelejši c. f. iz prejšnjih paragrafov.

§ 40 Dvojni kontrapunkt oktave. — V tej disciplini prestavimo cp. za oktavo. Shema zanjo je:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1
9	9	9	9	9	9	9	9

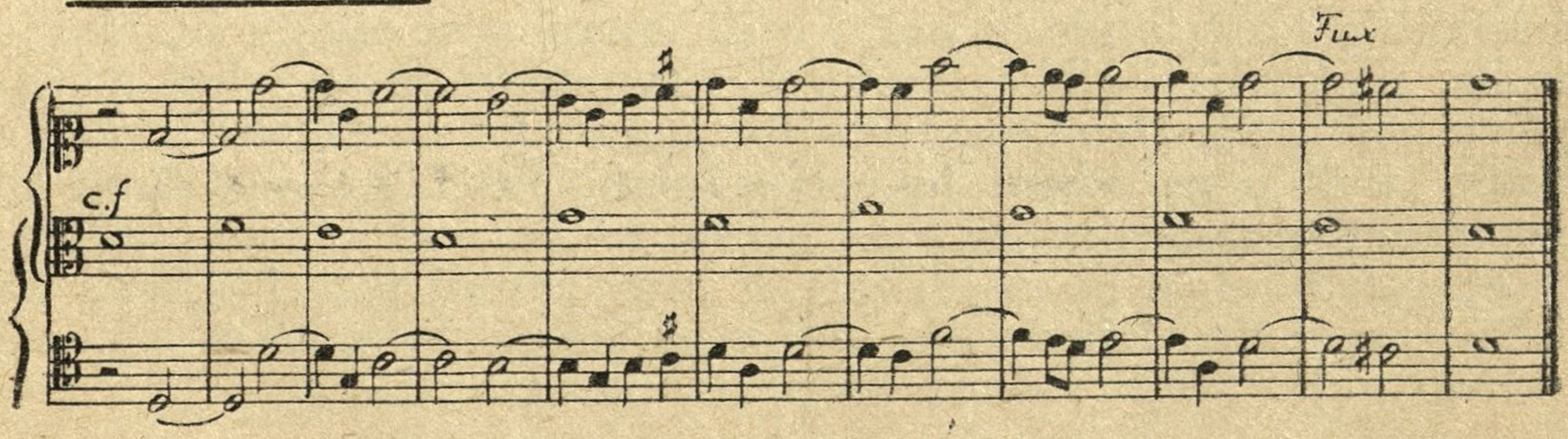
Iz nje razberemo, da dobimo iz prime v obratu oktavo, iz sekunde septimo itd., nadalje pa tudi, da je vsota osnovnega in obratnega intervala 9. Poslednji premislek omogoči hitro izračunanje vsakega obrata tako v dvojnem kontrapunktu oktave, kjer je vsota 9, kakor v nadaljnjih, kjer je vsota prav tako za 1 večja od intervala obrata.

Iz sheme razvidimo tudi, da dajo nepopolne konsonance v obratu enake konsonance. Iz tega sledi, da jih lahko uporabljamo v vzporednem postopu. Pri popolnih konsonancah izpadejo kvinte, ki dajo v obratu kvarte. Ker so kvarte v dvoglasnem stavku disonance, moramo pri dvoglasnem konceptu dvojnega kontrapunkta paziti, da obravnavamo kvinto kot pripravljeno disonanco, ki se razveže navzdol. Iz disonone nastanejo v ostalem disonance v obratu; ker pri sekundi disonira spodnji ton, je naravno, da v njenem obratu, v septimi, disonira zgornji. Iz tega pa tudi sledi, da ne moremo rabiti zadržka none pred oktavo v zgornjem glasu, ker bi v obratu (prestavljena za eno oktavo navzdol) dala sekundo, ki se razveže v primo, torej sekundo, pri kateri na videz disonira zgornji ton, kar je v opreki z njenim disonančnim bistvom, pri obratu za dve oktavi navzdol pa septimo, ki se razvije v oktavo, kar je tudi nepravilno. Zadržek none moremo postaviti torej le v tem smislu, da predstavlja pravzaprav za oktavo razmaknjeno sekundo, pri kateri se naravno razveže spodnji ton.

Ker nastanejo iz kvart v obratu kvinte, seveda ne moremo rabiti vzporednih kvart v konceptu; ta premislek pa ni bistven, ker vzporednih kvart itak ne postavimo v dvoglasnem stavku.

Dva glasova v dvojnem kontrapunktu oktave naj se ne oddaljita preko oktave, ker se sicer v obratu križata. Ako bi se dva glasova v daljšem poteku vaje oddaljevala preko oktave, je treba cp. prestaviti za dve oktavi (kvintdecimo).

Oktavo rabimo v konceptu le v prvem ali zadnjem taktu vaje, kajti njen obrat, prima, v dvoglasju ni zvočna ter so se je stari mojstri vestno izogibali.

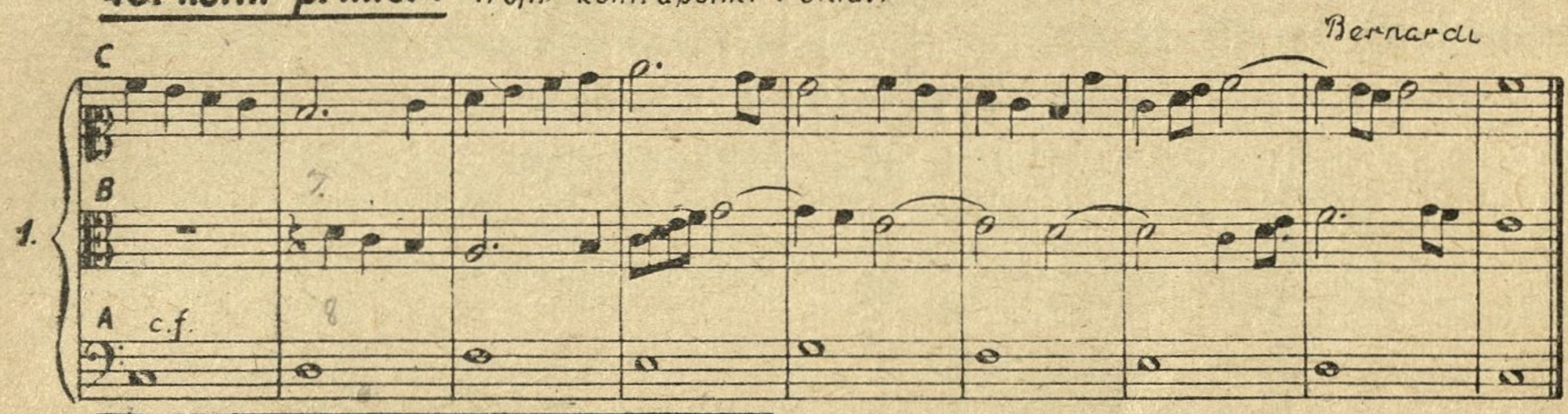
45. notni primer: *dvojni kontrapunkt v oktavi*

T r o j n i k o n t r a p u n k t. — Ako so trije glasovi med seboj napisani po pravilih dvojnega kontrapunkta, predstavljajo *trojni kontrapunkt.* — Seveda tudi tu v konceptu ne smemo postavljati paralelnih kvart, četudi bi v danem primeru bile le sestavni del vzporednih sekstakordov, ker bi v enem od možnih obratov nastali kvartsekstakordi. Pravila trojnega kontrapunkta dopolnjujejo pravila o dvojnem kontrapunktu v naslednjih točkah:

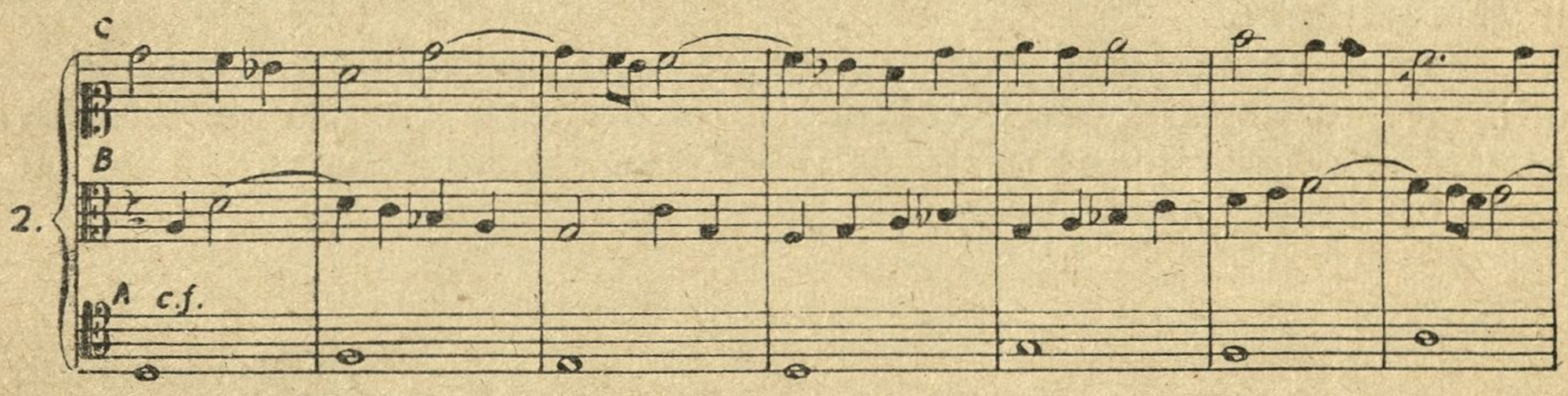
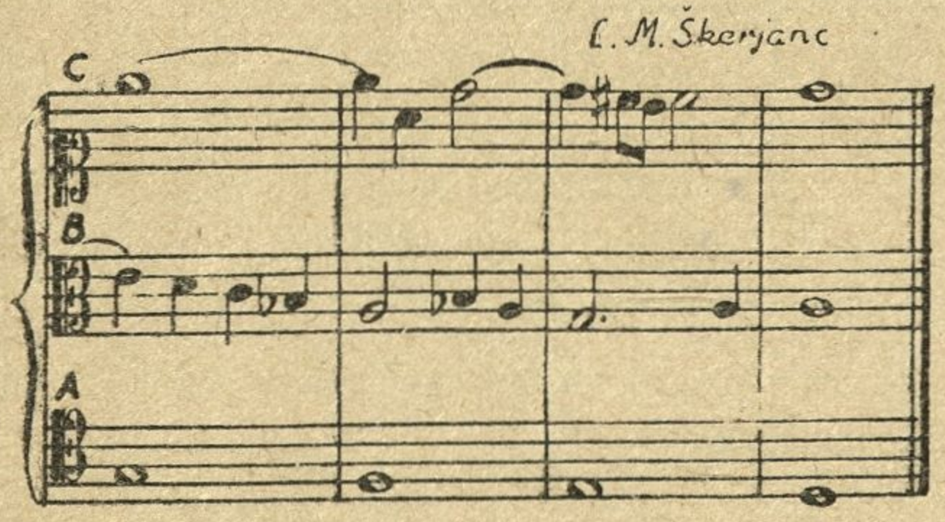
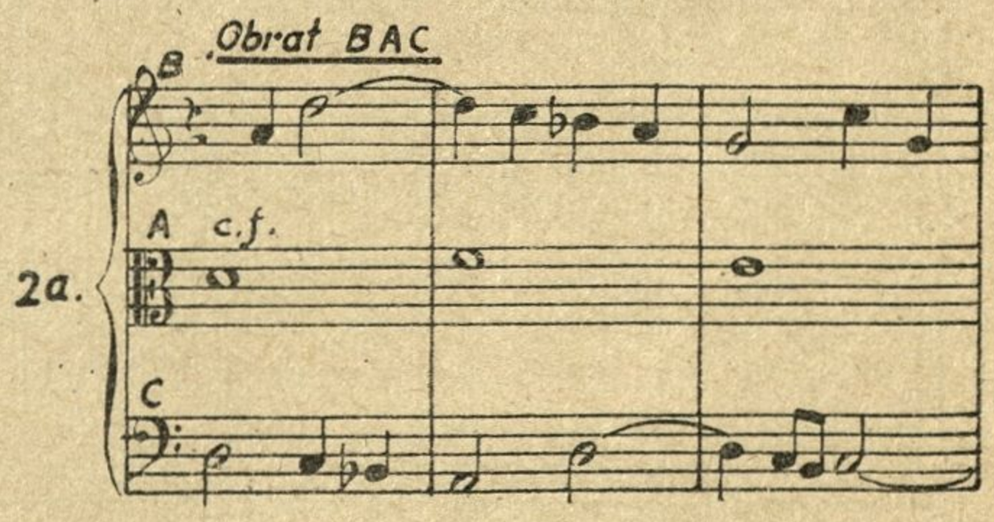
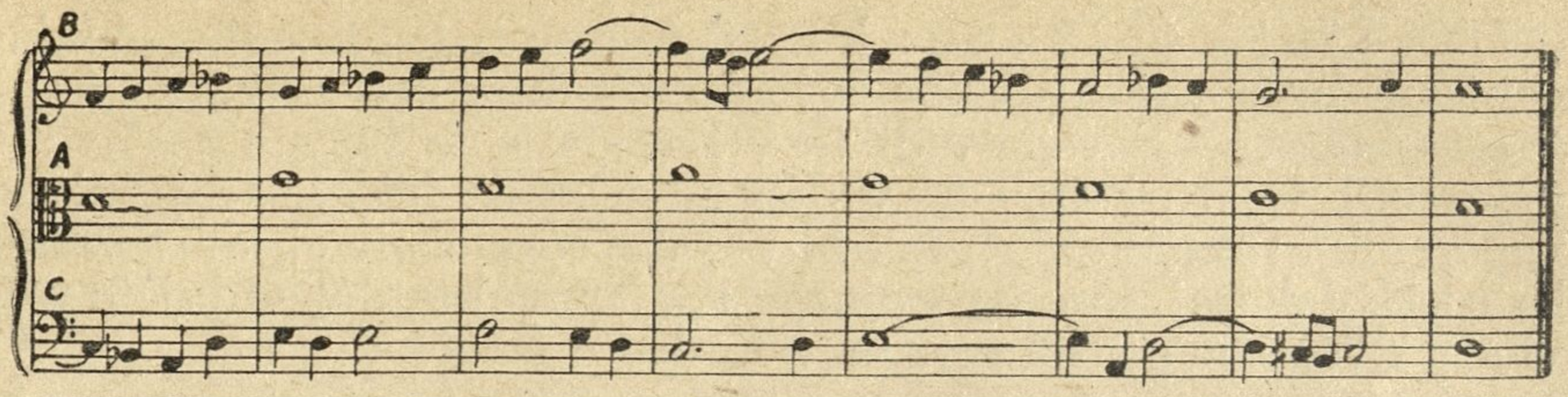
1. Niti kvarta niti kvinta ne moreta biti konsonanci, temveč ju moramo obravnavati kot (pripravljena) disonančna zadržka, in sicer tako, da je pri kvarti pripravljen in zadržan zgornji ton, ki se nato razveže navzdol, pri kvinti pa obratno pripravimo, zadržimo in razvežemo spodnji ton. Ako pa zadržimo pri kvarti spodnji ton in pri kvinti zgornjega, jima sledi sekundna zveza navzdol kot prehajalna ali menjalna nota.

2. Možna je raba tako imenovane »konsonančne kvarte« (gl. § 32!), ker obdrži v vseh obratih svoj značaj.

3. Razdalje med srednjim in zgornjim glasom naj bo kvečjemu oktava, med spodnjim in zgornjim glasom na kvintdecima (dve oktavi).

46. notni primer: *trojni kontrapunkt v oktavi*



Možni obrati: ACB, BAC, BCA, CAB, CBA Izdelati in izbrati najboljše!



Izdelati ostalo obrate in izbrati najboljše!

Zadržek none naj se rabi v smislu prejšnjega paragrafa. Trojni kontrapunkt dopušča šest obratov, vštevši koncept, in sicer:

(1 — zgornji glas, 2 — srednji glas, 3 — spodnji glas)

1—2—3	1—3—2	2—1—3	2—1—3	3—1—2	3—2—1

Vsi obrati niso vedno enako uporabljivi, vendar jih je treba preizkusiti in izbrati najboljše od njih.

§ 42 Četvorni kontrapunkt. — Iz prednjega je razvidno, da tvorijo štirje glasovi, ki so med seboj v odnosu dvojnega kontrapunkta, disciplino četvornega kontrapunkta. Pravila ostanejo ista kot pri prejšnjih dveh paragrafih, obseg vseh glasov pa se raztegne preko treh oktav. Četvorni kontrapunkt nudi 24 permutacij (obratov), in sicer:

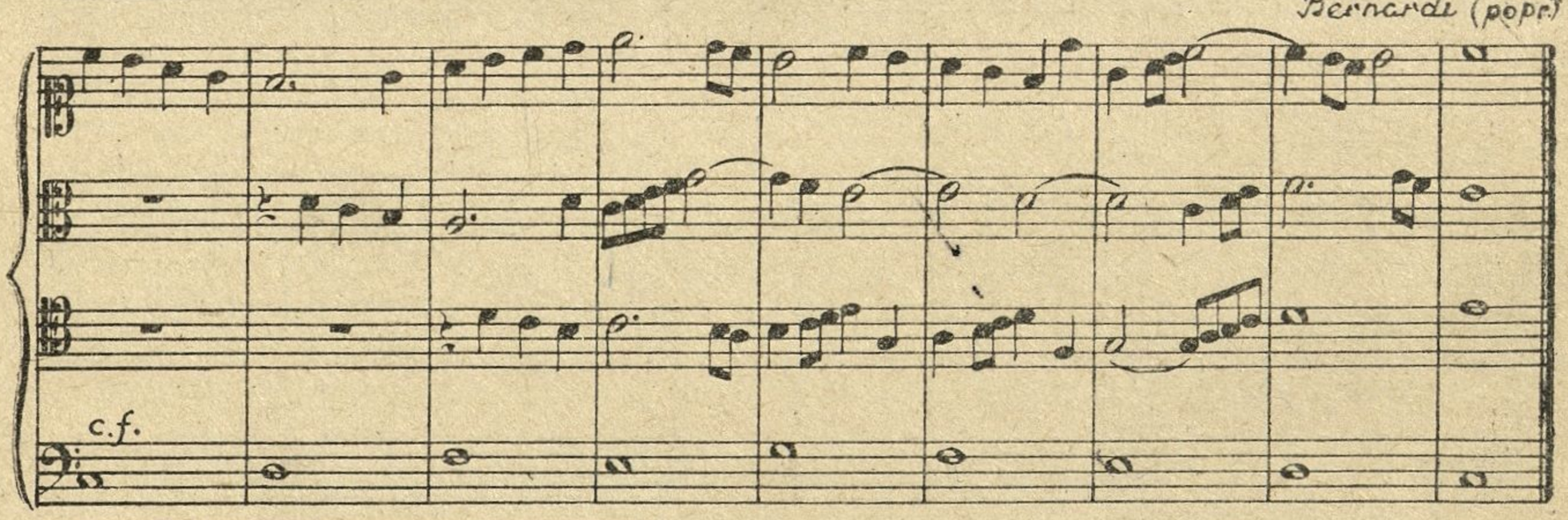
(S—sopran, A—alt, T—tenor, B—bas)

S—A—T—B	A—S—T—B	T—S—A—B	B—S—A—T
S—A—B—T	A—S—B—T	T—S—B—A	B—S—T—A
S—T—A—B	A—T—S—B	T—A—S—B	B—A—S—T
S—T—B—A	A—T—B—S	T—A—B—S	B—A—T—S
S—B—A—T	A—B—S—T	T—B—S—A	B—T—S—A
S—B—T—A	A—B—T—S	T—B—A—S	B—T—A—S

Kot pri prejšnjem paragrafu, je treba tudi tu izbrati najuspelejše rezultate.

Trojni in četvorni kontrapunkt sta bila večinoma v rabi le v oktavi; možne so sicer kombinacije oktavnega z enim naslednjih kontrapunktov, toda praktična veljava je malenkostna spričo truda, ki ga zahteva konstrukcija.

47. notni primer: *četvorni kontrapunkt v oktavi*

Bernardi (popr.)

Izdelati ostalih 23 obratov in izbrati najboljše!

Dvojni kontrapunkt decime. — Oktavnemu dvojnemu kontrapunktu bi naravno sledil nonni; vendar so njegove možnosti tako omejene, da prihaja praktično komaj v poštev; shemo si lahko vsak postavi sam in iz nje razvidi, da je postopek okoren in malo obetajoč. Zato preidemo h kontrapunktu decime, ki je nekoliko bolj uporaben, četudi še zdaleč ne tako kot dvojni kontrapunkt oktave. Njegova shema je: § 43

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
11	11	11	11	11	11	11	11	11	11

Iz nje razvidimo, da v konceptu ne smemo rabiti nobenih vzporednih postopov, ker so iz nepopolnih konsonanc nastale popolne. Služiti nam moreta torej le stranski postop in protipostop. Glede uporabe disonanc je treba upoštevati naslednja navodila:

1. Sekundo v spodnjem glasu pripravimo s primo, da dobimo v obratu nono, pripravljeno s terco; pripraviti je ne smemo s terco, ker dá obrat paralelne oktave.

2. Nerabna je kvarta v zgornjem glasu, ki bi se razvezala v terco, ker dá v obratu septimo z oktavnim razvezom. Pač pa lahko postavimo kvarto, pri kateri razvežemo spodnji ton (torej v kvinto), kar dá v obratu septimo s sekstnim razvezom (priprava naj bo terca).

3. Pri noni ne moremo rabiti decimnega razveza, temveč le oktavnega, ker dá v obratu sekundo, razvezano v terco.

4. Septimo pripravimo z oktavo, da dobimo v obratu s terco pripravljeno kvarto.

Vobče naj kvarta in septima nastopita kot prehajalni disonanci, ker je njun obrat v tem primeru bolj naraven.

5. V konceptu naj pogosto nastopijo prime, kvinte in oktave (čiste konsonance), ker dajo v obratu polnozvočne nepopolne konsonance.

Obrat izvedemo lahko na več načinov, n. pr.:

a) c. f. v spodnjem glasu ostane, cp. prestavimo za decimo pod prvotno lego;

b) c. f. prestavimo iz spodnjega glasu za terco navzgor. cp. pa za oktavo pod prvotno lego;

c) zgornji glas prestavimo za terco navzdol, spodnjega pa za oktavo navzgor;

č) zgornji glas prestavimo za seksto navzdol, spodnjega pa za kvinto navzgor.

V vsakem primeru se morata prestavi (ako sta dve) dopolnjevati v intervalu decime, ali, z drugo besedo, intervala obeh prestavitev morata dati vsoto 11.

Ker se v dvojnem kontrapunktu decime spremenijo značaji harmoničnih funkcij, so včasih potrebne kromatične spremembe; v tem pogledu je dvojni kontrapunkt v decimi manj enomiseln kot oktavni ter ne more zavzeti daljših odstavkov skladbe.

6. Koncepcijo dvojnega decimnega kontrapunkta si lahko olajšamo z uporabo dodatkov k stavku, napisanem v dvojnem kontrapunktu oktave, in sicer tako, da bodisi

a) dodamo zgornjemu glasu paralelne zgornje terce, ali pa
b) dodamo zgornjemu glasu paralelne spodnje decime, ali
c) dodamo spodnjemu glasu paralelne zgornje decime, ali
č) dodamo spodnjemu glasu paralelne spodnje terce.

Ti pripomočki so sicer šablonski, a so se jih posluževali tudi veliki mojstri. Prav tako spremenimo dvoglasni koncept dvojnega kontrapunkta decime v troglasnega s tem, da dodamo bodisi zgornjemu glasu spodnje decime ali pa spodnjemu glasu zgornje decime; oba postopka moramo previdno rabiti, ker alterirata harmonični značaj. Po tem zgledu lahko napravimo še druge premike, in sicer:

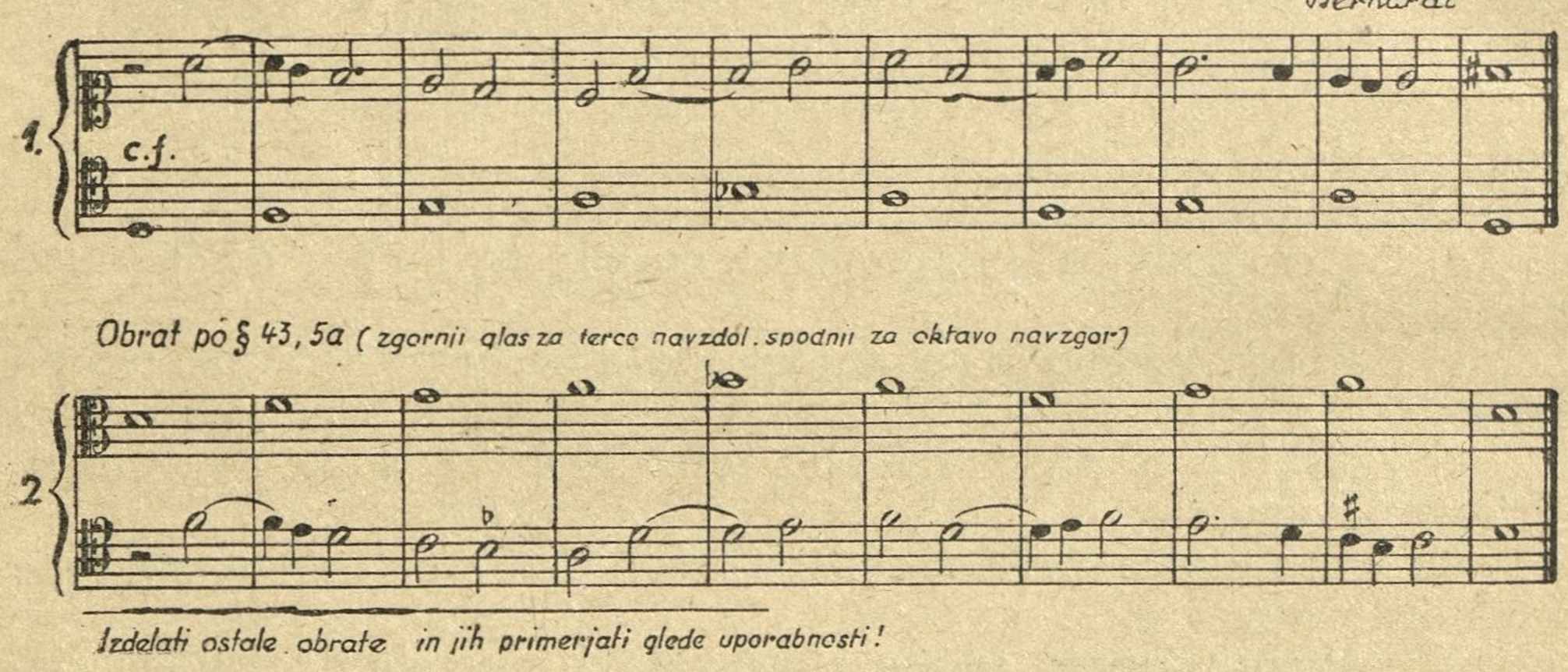
a) prestavimo spodnji glas za oktavo navzgor, zgornjega pa za terco navzdol ter temu dodamo paralelne spodnje decime;

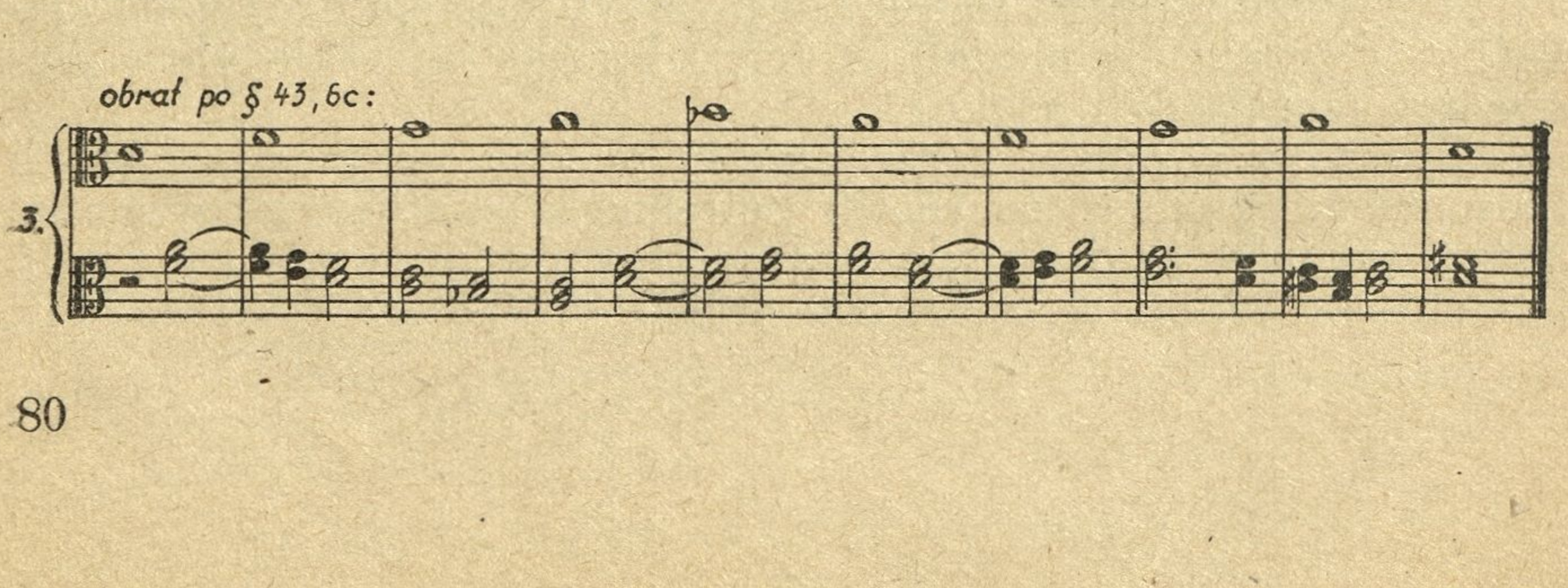
b) prestavimo zgornji glas za oktavo navzdol, spodnjega za terco navzgor, ter temu dodamo zgornje paralelne decime;

c) spodnji glas opremimo z zgornjimi terčnimi paralelami.

V vseh teh kombinacijah se poslužujemo le protipostopa in se izogibamo sinkope.

Te metode sicer olajšajo koncepcijo dvojnega kontrapunkta in ga usposobijo za troglasno in četveroglasno uporabo, niso pa umetniško pomembne. V splošnem je dobro uporaben le dvoglasni decimni dvojni kontrapunkt; ako ga želimo napraviti troglasnega, je najbolje, da mu dodamo svoboden zgornji ali spodnji (ne srednji) glas; prav tako postopamo pri četveroglasju, kjer imamo navadno opravka z dvema glasovoma v dvojnem kontrapunktu

48. notni primer: *dvojni kontrapunkt v decimi*

Obrat po § 43, 5a (zgornji glas za terco navzdol, spodnji za oktavo navzgor)



Izdelati ostale obrate in jih primerjati glede uporabnosti!

obrat po § 43, 6c:

in z dvema svobodnima, odnosno dopolnilnima glasovoma. Njihova naloga je, zakriti trdote, ki nujno nastanejo v strogi disciplini dvojnega decimnega kontrapunkta.

§ 44

D v o j n i k o n t r a p u n k t d u o d e c i m e. — Dvojni kontrapunkt undecime je zaradi slabe uporabljivosti (mogli bi v premem postopu rabiti le sekste) nekoristen; pač pa se pogosto poslužujemo dvojnega kontrapunkta v duodecimi, čigar shema je:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13

Iz tega razvidimo, da lahko uporabljamo paralelne terce ali decime, v ostalem pa le stranski in protipostop. Zlasti je treba paziti na sekste, ki jih moramo obravnavati kot disonance. V ostalem nastanejo iz popolnih konsonanc spet popolne, medtem ko je kvarta disonanca, ki jo smemo postaviti le kot pripravljen zadržek. Iz tega sledijo pravila:

1. Seksto pripravimo vedno v spodnjem glasu in razvežemo stopnjema navzdol (v septimo), tako da dobimo v obratu septimo, razvezano v seksto. Iz tega pravila razberemo, da moramo v tej disciplini postopati proti osnovnim pravilom nauka o intervalih, ker moramo seksto obravnavati kot disonanco in jo dejansko razvezati v disonanco. Kot priprava lahko služi vsaka konsonanca. Ako bi seksto vezali (s pripravo) v zgornjem glasu, nastane v obratu septima, ki se razveže v oktavo, kar je proti njenemu disonančnemu bistvu.

2. V splošnem je priporočljivo rabiti i kvarto i seksto kot prehajalni disonanci, slično kot ravnamo s sekundo in septimo. — Seveda ne more septimi služiti seksta kot priprava, ker je sama v obratu septima.

3. Razdalja med obema glasovoma naj ne prekorači duodecime.

Slično kot pri dvojnem decimnem kontrapunktu, tudi pri tem lahko napravimo iz dvoglasnega koncepta troglasnega z dodajanjem terc, in sicer:

a) dodamo spodnjemu glasu zgornje terčne ali decimne paralele;

b) dodamo zgornjemu glasu spodnje terčne ali decimne paralele.

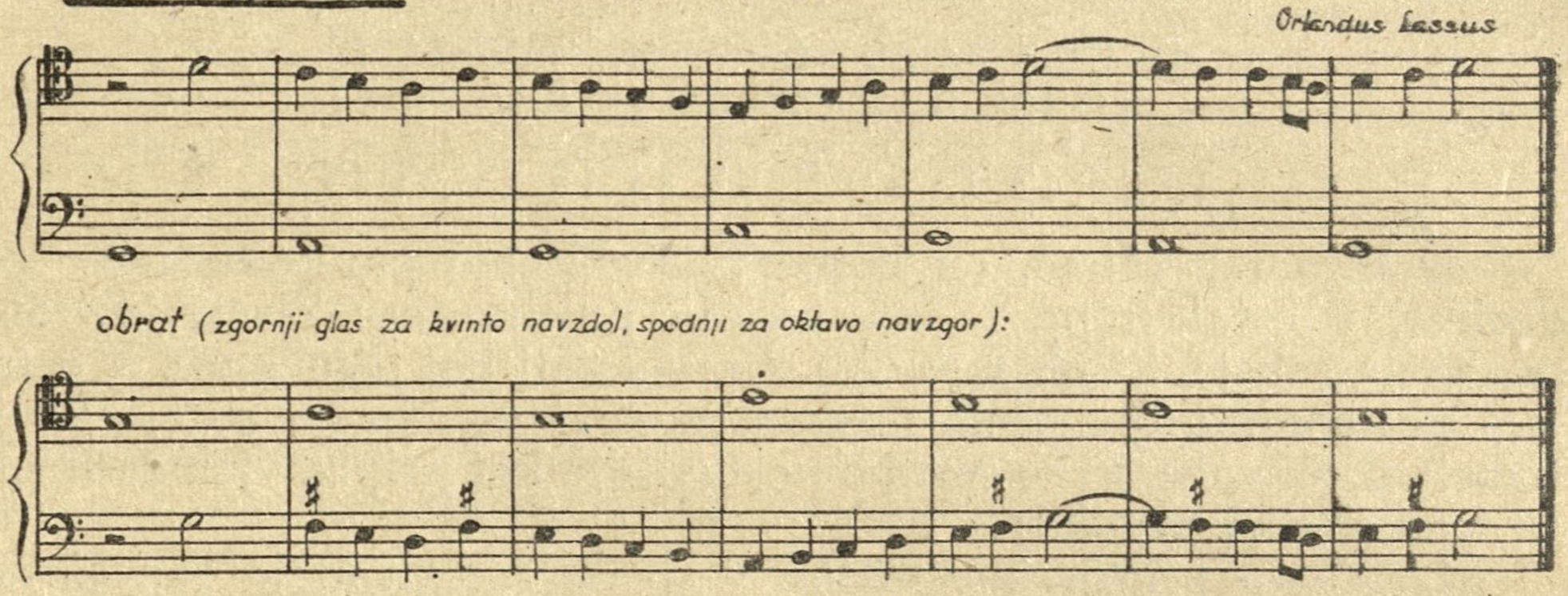
Razume se, da tudi tu rabimo le protipostop in ne uvajamo sinkop. Pri tem se moramo izogibati vsakemu prememu postopu in sinkopi. Z dvojnimi podvojitvami lahko iz dvoglasja napravimo četveroglasje; tudi tega cenenega postopka so se stari mojstri radi posluževali, zlasti v instrumentalni polifoniji 17., 18. in 19. stoletja.

Kakor decimni, tako tudi duodecimni dvojni kontrapunkt spreminja harmonični pomen sosledij; zato je v bistvu le dvoglasno uporabljiv ter je priporočljiva druga metoda troglasne in četveroglasne postavitve, ki obstoji v tem, da dodamo dvoglasnemu konceptu po en ali dva dopolnilna glasova, ki skrbita za izpopolnitev harmonije in logičnost akordnih zvez. Oba dopolnilna

glasova pa sta lahko napisana med seboj v dvojnem oktavnem kontrapunktu, kar dá uspelo kombinacijo obeh disciplin.

Nadaljnja dvojna kontrapunkta (v tercdecimi in kvartdecimi) sta enako nehvaležna kot nonni ali undecimni ter ne dovoljujeta nobenih paralel. Zato ju dandanes ne rabimo več ter ju najdemo le v nekaterih teoretičnih knjigah kot dopolnilo. Razume se samo

49. notni primer: *dvojni kontrapunkt v duodecimi*



po sebi, da dvojni kontrapunkt v noni lahko imenujemo sekundnega, v decimi terčnega itd. Glede trojnega in četvornega kontrapunkta v oktavi bi bilo omeniti še naslednje:

§ 45 Trojni in četvorni oktavni kontrapunkt. — v §§ 43 in 44 je že navedeno, kako lahko z dodajanjem terc, sekst ali decim dosežemo troglasnost in četveroglasnost dvoglasnih konceptov. Poleg tega mehaničnega postopka poznamo še direktno konstrukcijo trojnih in četvornih kontrapunktov v oktavi. Za osnovo služi dvoglasni koncept, kateremu dodamo tretji (in četrti) glas, ki je nasproti obema (ali trem) glasovoma napisan po pravilih dvojnega oktavnega kontrapunkta. Pri tem moramo posebno paziti na kvinto, katero je vedno treba smatrati kot disonanco ter jo v tem smislu bodisi pripraviti kot zadržek ali pa uvesti prehajalno. Prav tako se moramo izogibati nepripravljeni kvinti na težko dobo med dvema glasovoma (sosednima ali nesosednima), kajti sicer nekateri obrati, ki bi navajali na takšnih mestih kvartsekstakord, že sami po sebi izpadejo iz kombinacije. Zato ne smemo rabiti na začetku ali na koncu stavka popoln trozvok ali prazno kvinto, temveč mora namesto njega na vseh poudarjenih mestih nastopati prima s terco; v troglasju podvojimo bodisi primo ali terco, v četveroglasju pa lahko tudi potrojimo primo. Zadržka none pred oktavo se izogibamo, ker dá v nekaterih obratih (ozke) sekunde z razvezom v primo. Pač pa je dovoljeno poljubno križanje glasov in so se ga nekateri veliki mojstri posluževali celo na koncu skladbe.

Tako konstruirani trojni kontrapunkt dovoljuje 6 prestav, četvorni pa 24. Njih razvrstitev ustreza shemam §§ 41 in 42. Nekateri teh obratov so zvočnejši od drugih; potrebno je napraviti vse poskuse, da izberemo najuspelešje rezultate.

TRETJE POGLAVJE

IMITACIJA IN KÀNON

A. IMITACIJA

§ 46 Pomen in razvoj imitacije. — V kompozicijski tehniki zavzema imitacija važno mesto kot pripomoček za poenotenje motivičnih prvin skladbe. Imitacija je v bistvu posnemanje melodičnih in ritmičnih karakteristik enega glasu v drugem ali v vseh nadaljnjih glasovih. Če je takšno posnemanje dosledno izvedeno ter formalno zaključeno, imamo opravka s kanonom, medtem ko se imitacija sama redoma omejuje na nekatere značilnosti motiva in po krajšem poteku prestane.

Zgodovinsko sta imitacija in kanon nastopila skoraj istočasno; oboje pozna že notredamska šola. Dosledna imitacija (kanon) se je posebno razcvela v dobi nizozemskih šol. Takrat je kot kompozicijska tehnika vobče prevladovala, a izkazalo se je, da zaradi svoje mehanične narave ne more podajati izraza in izpolniti širših form. Zato so kanon začeli deloma opuščati v 16. in 17. stoletju, četudi so se še vedno posluževali imitacijske kompozitorne tehnike. Tako najdemo v delih *Palestrine* in *Gallusa* sorazmerno manj kanonov, medtem ko skoraj vsaka skladba te dobe začne imitatorično. V vokalni polifoniji ima imitacija vodilno vlogo ter pomeni kanon le njeno posebno zvrst, ki živi dokaj skrito življenje, medtem ko je težko najti kompozicijo, ki ne bi očitovala značilnosti imitatorične tehnike. Tehnika imitacije je slednjič prešla tudi v instrumentalno polifonijo 18. in 19. stoletja ter tudi tam prevladovala nad čistim kanonom, ki ga najdemo le poredkoma kot samostojno kompozicijsko vrsto (Bach, Goldberg-Variationen).

§ 47 Vrste imitacije. — Vrste imitacije so iste kot vrste kanona, le da pri poslednjem zadobijo deloma posebne nazive. Karakteristiko o njih bo prinesel odstavek o kanonu, zdaj se omejimo na splošne označbe vrst, ki služijo obema disciplinama.

Imitacijo ločimo:

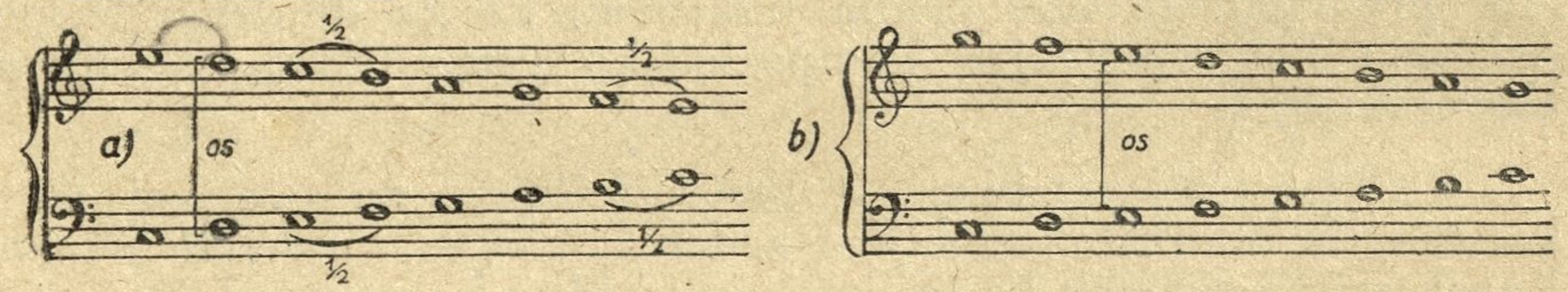
a) po intervalu nastopa;
b) po metrični razdalji nastopa;
c) po smeri nastopa;
č) po razliki v notnih veljavah;
d) po pripadnosti tonaliteti;
e) po številu glasov.

§ 48 Vrste imitacije po intervalu. — V tem smislu ločimo imitacijo v primi, sekundi, terci itd. Po razdalji glasov je pri uporabi sosednih glasov najbolj naravna kvintna imitacija, ki se je formalno najlepše izkristalizirala v fugi. Vendar so v polifonnem slogu možne tudi imitacije v ostalih intervalih, pri čemer skladatelji niso toliko pazili na kvaliteto kakor na kvantiteto intervalov imitacije. Včasih so pri takšnem postopku modulacije neizbežne, vendar so jih v strogem stavu rabili le izjemoma.

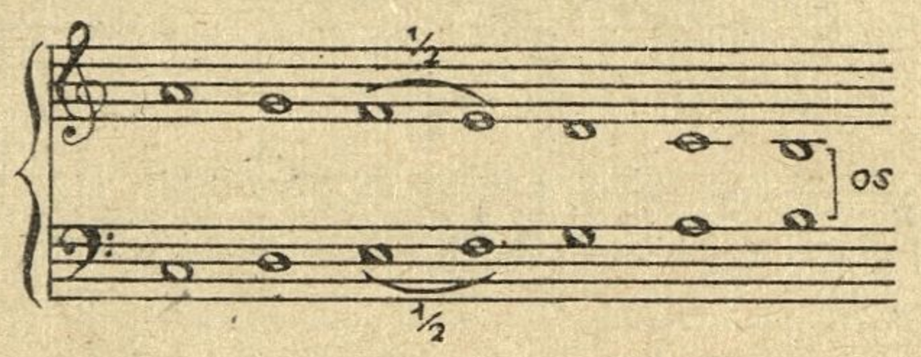
§ 49 Imitacija po metrični razdalji nastopa. — Po nastopu prvega glasu nastopi imitacija poljubno. Vendar je bilo najbolj v navadi, da se je imitatorični glas pojavil šele v drugem ali tretjem taktu skladbe, da se je začetni motiv trdneje vsidral v poslušalčevem dojemanju. Možna pa je imitacija po preteku enega takta ali vsaj ene metrične enote; pogostoma nastopa tudi asimetrično, torej po preteku pol ali poldruge metrične enote. Zlasti ta vrsta je bila zaradi premaknjenih naglasov in s tem zvezane harmonske dvoumnosti zanimiva in učinkovita, posebno ako so se simetrični vstopi glasov menjavali z asimetričnimi.

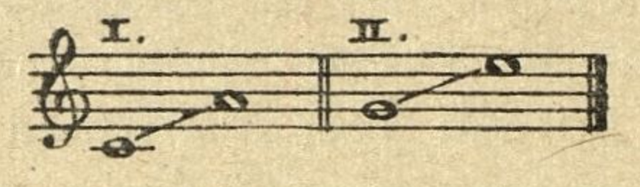
§ 50 Imitacijska smer. — V tem ločimo istosmerno imitacijo od protismerne. V prvi, ki se imenuje tudi prema, je usmerjenost posnemajočih glasov enaka smeri prvega glasu: ker veže prvi glas intervale s koraki navzgor, ustrezajo drugi glasovi s sličnimi koraki v isti smeri. Pri protismernem imitiranju pa posnemajoči glasovi prinašajo intervalno enake korake v protipostopu. Pri tem moramo še ločiti protipostop po intervalu, v katerem se izvršuje in imamo toliko podvrst, kolikor je intervalov. Med njimi pa imajo prednost tisti obrati, v katerih ostanejo intervali tudi kvalitativno enaki predlogi.

Kot takšna posebna imitacija v protipostopu velja tista, pri kateri ustreza primi terca (odnosno njen oktavni zmnožek), sekundi sekunda, terci seksta in tako dalje (gl. 50. notni primer!).

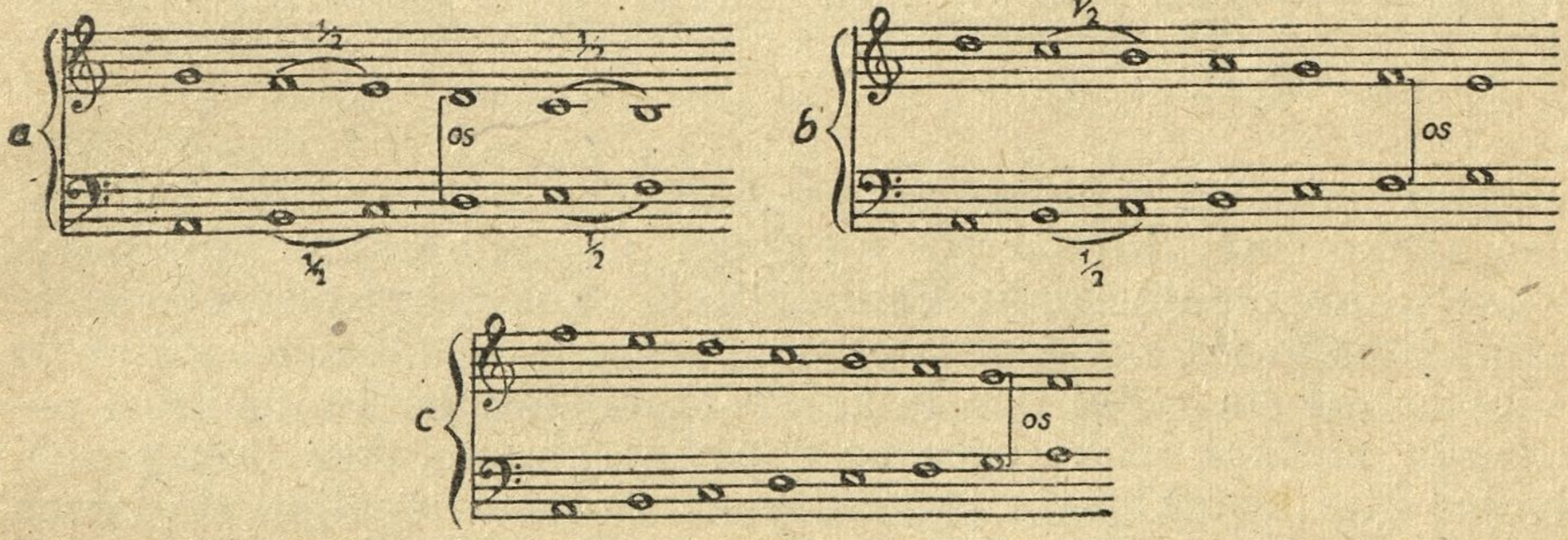
50. notni primer: *durska inverzija*

Os tega obrata, ki se imenuje inverzni, je sekunda. Na ta način ohranijo poltoni v obratu svoja mesta v jonski tonaliteti; vsi drugi stari tonovski načini pa tudi v tem obratu spremenijo mestoma kvaliteto intervala. Zato so se stari mojstri vokalnega stavka pogosto posluževali še drugih oblik inverzije, tako inverzije v kvinti in one v seksti (gl. 51. notni primer!). Pri tej ostanejo poltoni na svojih mestih, in sicer v jonski in frigijski tonaliteti. Vendar je

ta obrazec uporabljiv samo, ako motiv (tema) imitacije ne prekorači obsega prvega (spodnjega) heksakorda. *Heksakord* je vrsta šest tonov (od prime do sekste), ter poznamo v strogem stavu dve njegovi obliki: prvi ali spodnji heksakord (obseg c'—a') in drugi ali zgornji (dominantni) heksakord (obseg g'—"). V teoriji vo-

51. notni primer: *molska inverzija*

52. notni primer: *heksakorda*



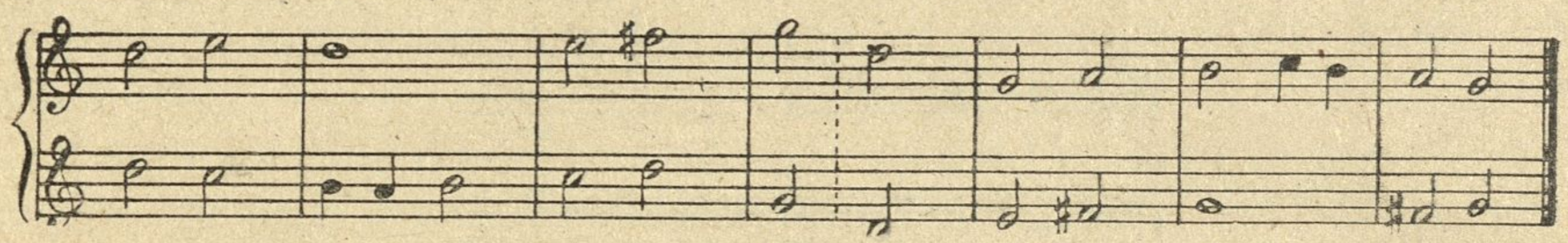
kalne polifonije je imel heksakord zelo važno vlogo zlasti pri konstrukciji odgovora v fugi; srečali se bomo z njim na svojem mestu. V drugih tonalitetah (s prvo malo terco) rabimo lahko tudi inverzijo z osjo na kvarti, pri čemer ustreza primi septima; lahko pa služi tudi inverzija s sekstno osjo, pri kateri ustreza primi kvarta (gl. 53. notni primer b!). Poleg navedenih inverzij lahko

53. notni primer: *inverzije*

imitiramo tudi v drugih intervalih v protipostopu (n. pr. v seksti, gl. 63. notni primer!), vendar so tovrstne imitacije manj v rabi, ker močno spremenijo značaj melodije zaradi premičnega položaja poltonov.

Posebna vrsta imitacije v protipostopu je *retrogradna* ali *rakova.* Pri tej začne drugi glas z zadnjo noto prvega glasu ter ponovi celotno melodijo ali manjši odstavek v smeri nazaj. Ta način se je v kanonu izoblikoval do popolne doslednosti, v preprosti imitaciji ga srečavamo le redkeje. Ponajveč se začne obrat točno

z isto noto, kot je končal prvi glas; predstavljamo pa si lahko rakovo imitacijo, pri kateri začne imitacija v drugem intervalu. Prav tako poznamo rakovo imitacijo, ki uporablja hkrati protipostop v določenem intervalu; ena od teh, pri kateri je osišče srednja notna črta, je *zrcalna.*

54. notni primer: *zrcalna imitacija (kanon)*



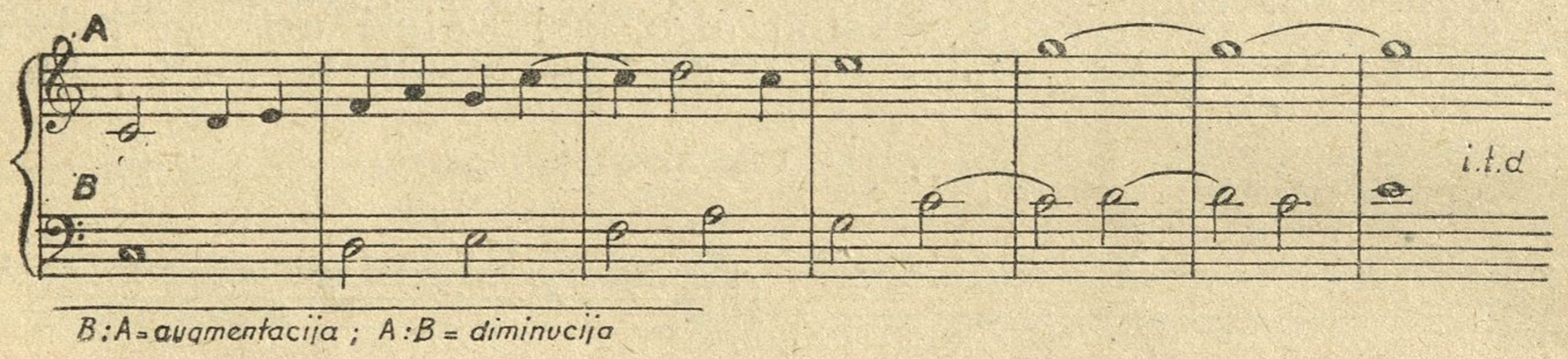
§ 51 Menjava notnih veljav v imitaciji. — Metrično, pa tudi ritmično lahko popestrimo imitacijo z dvema postopkoma:

a) s povečanjem notnih veljav (avgmentacija);

b) s pomanjšanjem notnih veljav (diminucija).

Običajno povečavamo (in zmanjšujemo) notne veljave z množenjem (deljenjem) z 2, tako da četrtinko spremenimo v polovinko, polovinko v celinko (in obratno). V trodelnem metru lahko tudi potrojimo (delimo s 3) vsako notno veljavo. Imitacija v povečanju

55. in 56. notni primer: *imitacija v augmentaciji in diminuciji*

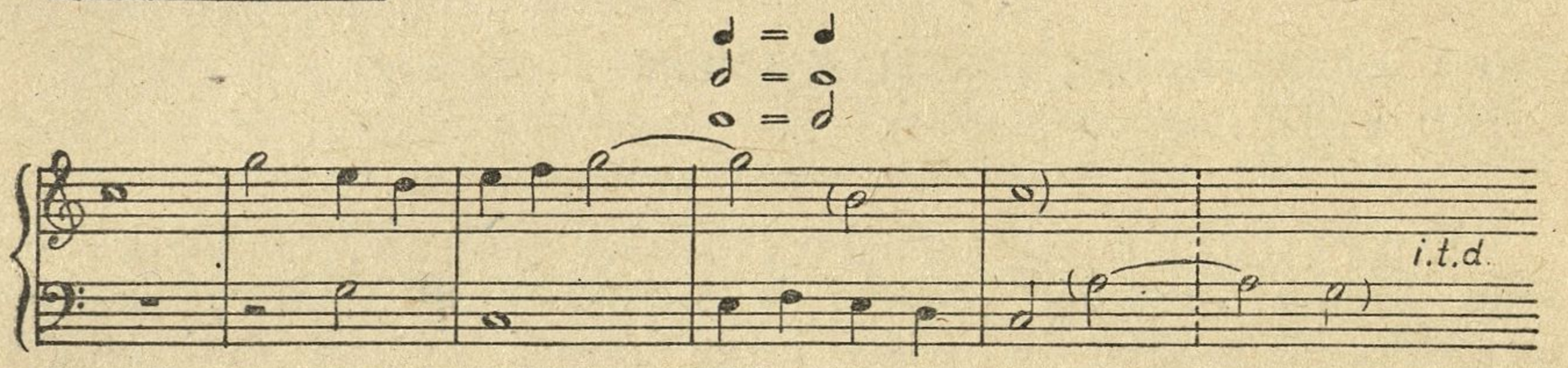


B:A = avgmentacija ; A:B = diminucija

je obrat imitacije v pomanjšanju: kar velja v prvi obliki kot prvi glas, lahko služi drugi vrsti kot drugi glas in obratno. Muzikalna vrednost avgmentacije in diminucije ni velika, ker bistveno spremeni ritmični (in z njim harmonični) značaj skladbe; zaradi svoje polovičnosti sta rabni obe le za kratka razdobja. Imitacija v povečanju nastopi lahko sočasno s prvim glasom, ker itak porabi dvojno število taktov in je nikdar ne moremo izpeljati do konca brez dopolnila v prvem glasu. Nasprotni postopek velja za pomanjšanje. Seveda lahko kombiniramo avgumentacijo (in diminucijo) z enim prej naštetih (§ 50) protipostopov. To še močneje spremeni karakteristiko skladbe ter je težko opazno kompozicijsko sredstvo, ki ga navadno izsledi šele podrobna analiza.

V tej vrsti bi lahko uporabljali tudi imitacijo v *notnih protiveljavah;* pri njej služi poljubno izbrana osrednja metrična vrednost kot os, v kateri se zrcalita glasova imitacije. Ni treba pripomniti, da takšen postopek popolnoma izmaliči ritmiko motiva. Tudi tej metodi ne moremo slediti s posluhom, temveč le z vidom.

Tonalnost imitacije. — Stari mojstri so ločili *realno* in *tonalno* imitacijo: prva je strogo posnemala intervale po kvaliteti in kvantiteti, druga pa jih je uvrščala v osnovno tonalnost. Prva je bila stroga in dosledna le pri intervalu prime (ali oktave), ali pa se je morala poslužiti inverzije (gl. § 50!). Realna prema imitacija v vseh ostalih intervalih je nujno modulirala. *Krožna* § 52

57. notni primer: *inverzna imitacija v notnih protivrednostih*

(os inverzije je terca, (50. notni primer, b) taktnica premaknjena)

imitacija je realna imitacija, ki se giblje v kvintnem krogu. Tonalna imitacija posnema intervale le kvantitativno, zaradi česar lahko obdrži tonaliteto in ne modulira. Strogi stav ne zahteva doslednosti v imitaciji ter poznamo mnogo posrednih oblik, ki niso strogo realne, a po svoji modulatorni poti pogosto tudi ne tonalne, temveč se poslužujejo karakteristik obeh v namenu, da zgladijo tok melodije in ga vskladijo s cilji harmonije.

Število glasov v imitaciji. — Razume se, da sta za imitacijo potrebna najmanj dva glasova; vendar število glasov, ki sodelujejo pri imitatoričnem postopku, ni nikoli bilo omejeno. Ločimo v glavnem dve vrsti imitacije, in sicer tisto, pri kateri se vsi nastopajoči glasovi udeležijo imitacije, in pa ono, pri katerih postopata imitatorično po dva glasova, katerima se pridružijo ostali glasovi kot dopolnilni. Obe vrsti sta bili enako mnogo v rabi, pa tudi posredne oblike pozna strogi stav. Ena od njih je ta, da v peteroglasnem stavku (ki je bil v 16. stoletju zelo priljubljen) stojita po dva in dva glasova od štirih v imitatoričnem razmerju, medtem ko prinaša peti glas dopolnilo akordiki. Ako je bila imitacija v takšnem primeru dosledno izvedena, imamo opravka z *dvojnim kanonom* (gl. § 57!). § 53

Ker se vrste imitacije lahko poljubno kombinirajo med seboj, imamo znatno število imitacijskih postopkov, katerih uporabnost zavisi od kontrapunktskih kvalitet muzikalnega koncepta samega. Gromadenje disciplin pa nima bistvene muzikalne vrednosti, temveč izpričuje zgolj tehnološko uposobljenost, ki je tudi priučljiva. V dobi prvega razmaha kontrapunktične učenosti je obvladovanje teh postopkov vzbujalo občudovanje in veljalo kot dokaz posebne muzikalne nadarjenosti; vendar so že mojstri vokalne polifonije, še močneje pa mojstri iz časa instrumentalnega kontrapunkta, uvideli manjvrednost preveč poudarjene tehnične ročnosti in jo nadomestili s poglobitvijo, kar je bil eden največjih doprinosov k glasbeni umetnosti sploh.

B. KANON

§ 54 Opredelba in zgodovinski pojav. — Grška beseda kanon *(κανών)* pomeni v prenesenem pomenu predpis, navodilo. V glasbo je prišel izraz zaradi načina notiranja te kontrapunktske discipline, ki so jo označevali s posebnimi predpisi. Danes pomeni kanon povečini krajšo obliko dosledne imitacije, pa tudi samo na kanonični način izvedene odstavke večjih skladbenih form.

Kanonični predpis je označeval rešitev notacije (resolutio), ki je zavisela od mnogih, pogosto zapletenih postopkov. Oblika kanona je prvotno imela naziv fuga (beg), ki je slonel na zaporednem vstopu imitacij. Od 13. stoletja dalje se je kanon često imenoval rota (kolo), rondellus, caccia (lov); vsa imena se nanašajo na konstruktivno karakteristiko te forme. V 15. stoletju zadobi dosledna imitacija naziv »fuga canonica« ali »fuga legata« (vezana), medtem ko je današnja fuga, ki se je že tudi takrat pojavila v približno sedanji obliki, dobila ime »fuga periodica« (iz več odstavkov sestavljena). Šele dokaj pozno je prišlo ime kanon na današnjo obliko in jo opredelilo.

Prvi glas v kanonu se je imenoval dux (vodja), antecedens (prednji, sc. vox-glas), italijansko tudi proposta (nagovor); glas, ki ga posnema, so nazivali comes (spremljevalec), consequens (naslednji, sc. vox-glas), italijansko risposta (odgovor). Nazivi so se udomačili tudi pri gradnji fuge, kjer so še danes v rabi.

§ 55 Vrste kanona. — Ker je kanon po definiciji le posebna vrsta (dosledne) imitacije, združujemo v njem iste vrste, kot jih pozna imitacija vobče (gl. § 47!). Vendar pridejo za kanon v poštev še nekatere značilnosti, ki povečajo število običajno naštetih vrst, tako da imamo kanone, ki se ločijo med seboj:

a) po številu glasov;
b) po številu nastopajočih tem ali motivov;
c) po intervalu kanoničnih vstopov;
č) po imitacijski obliki;
d) po imitacijski doslednosti;
e) po zaključku;
f) po notaciji.

Naštete vrste se deloma lahko kombinirajo med seboj, pri čemer imamo opravka z mnogoobličnim (polimorfnim) kanonom.

Kanon, ki vsebuje poleg kanoničnih glasov tudi svobodne (dopolnilne) glasove, imenujemo *mešani* kanon.

Število glasov v kanonu. — Razume se samo po sebi, § 56
da sta kanonu potrebna najmanj dva glasova (canon duobus vocibus, canon a due). V nadaljnjem glasovno število ne more biti omejeno, a praktično ne presega štiri (canon a tre, a quattro voci, itd.). Pogosto prehaja strogi kanon delno v svobodno imitacijo, kar daje posredno obliko.

Tema kanona. — Prvi motiv, ki ga prinaša duks, tvori § 57
v bistvu osnovno temo kanona. Ker komes posnema tudi kontrapunkt, s katerim se nadaljuje duks, se kanonična oblika lahko raztegne na znatno število taktov ter ji stoji kot podlaga lahko vnaprej določena harmonska kadenca. Često pa imamo opravka z več ločenimi temami; tedaj pa seveda rabimo toliko parov glasov, kolikor je tem. Dvojni kanon (canon duplex) mora torej razpolagati s štirimi glasovi, trojni (canon triplex) s šestimi, četvorni (canon quadruplex) z osmimi itd. Dvoglasni kanon more torej biti le enojni ali preprosti kanon (canon simplex). Poleg poslednjega je bil zelo v rabi dvojni kanon, medtem ko so ostale vrste redkejše.

Nastopni interval. — Enako kot pri imitaciji poznamo § 58
pri kanonu vrste v vseh intervalih, ki jih tu ločimo običajno v zgornje in spodnje (kanon v zgornji primi, v spodnji primi itd.). Od teh rabimo največ oktavnega in kvintnega, ker najmanj spremenita harmonski značaj (prvi se ga vobče ne dotakne). Ostali zahtevajo več opreznosti, zlasti ako se hočemo izogniti modulacijam.

Oblika posnemanja. — Tu nastopijo zvrsti §§ 49 § 59
in 50. Po izbiri metričnega razmika med prvim in drugim glasom moremo uvesti komes po vsaki poljubni metrični enoti, ki sledi nastopu 1. glasu. Seveda so tudi pri kanonu pogostejše tiste vrste, ki začnejo s posnemanjem po najmanj enem taktu; vendar lahko prenesemo ritmična težišča tudi na lahke dobe in s tem ustvarimo posebno pestro kanonično formo.

Po smeri, v kateri se giblje imitatorični glas, poznamo:

1. Premi kanon (canon in motu recto).

2. Obratni kanon (canon in motu contrario) ter podvrst inverzni kanon (canon inversus).

3. Rakov kanon (canon recurrens, canon cancricans); zanj služi tudi naziv retrogradni kanon; posebna zvrst iz kombinacije 2. in 3. oblike tvori zrcalni kanon.

4. Kanon s spremembo notnih veljav, ki pozna tri oblike, in sicer kanon v povečanju (canon per augmentationem), v pomanjšanju (canon per diminutionem) in v notnih protivrednostih.

Vse naštete vrste so popolnoma istovetne z vrstami § 50 in veljajo zanje ista navodila ob upoštevanju osnovne razlike, ki je v doslednosti kanona.

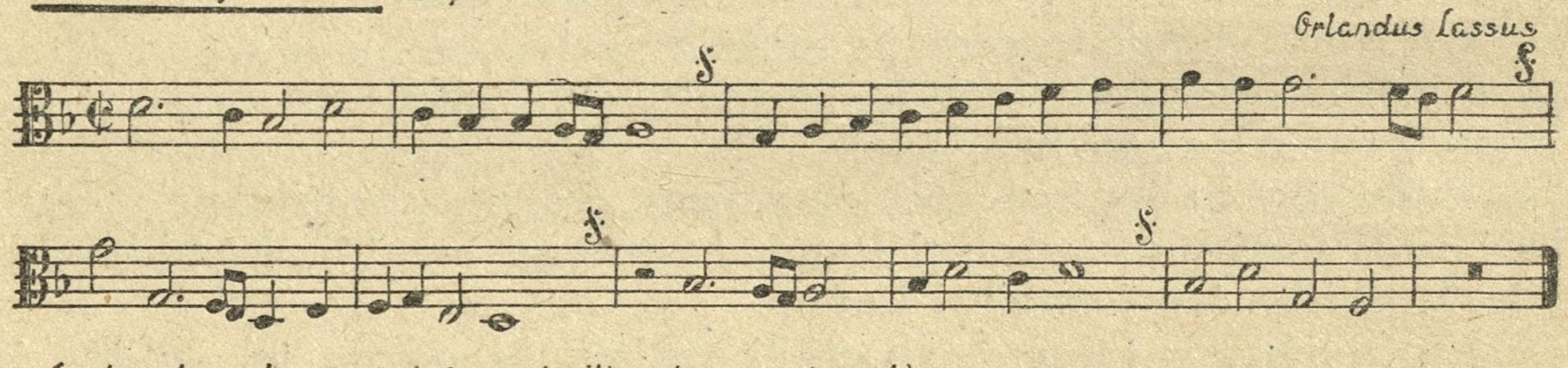
Doslednost kanona. — V tem pogledu se ta paragraf § 60
strinja s § 52. Tudi pri kanonu ločimo realno in tonalno obliko enako

kot pri imitaciji sploh. Od realnih oblik dovoljuje točno prestavo le oktavni (ali primni) kanon; realni kanon v (zgornji) kvinti daje transpozicije v razvrstitvi zgornjega kvintnega kroga, v spodnji kvinti pa seveda ustrezne kvintne transpozicije. Realni kvintni kanon je *krožni* kanon (canon circularis per tonos), ako vsebuje ton »h«, ki mu v zgornjem imitiranju odgovarjamo s »fis«; odnosno ton »f«, ki mu v spodnji kvinti odgovarja ton »b«. Kanoni v ostalih intervalih so bili pretežno tonalni.

§ 61 Zaključek kanona. — Po načinu, kako končamo kanonično imitacijo, poznamo dve osnovni obliki: 1. zaključeni kanon (canon finitus) in 2. neskončni kanon (canon infinitus). Vsak dosledni kanon je v bistvu neskončen, zato moramo, če hočemo delo končati, prekiniti imitacijo in ji dodati prost zaključek; s tem ga spremenimo v 1. vrsto. Vendar najdemo tudi kanone — in to celo v ljudskih pesmih — ki ne poznajo zaključka, temveč prehajajo vedno iznova v ponavljanje začetka; takšen kanon je obnavljajoč (canon perpetuus) ter so ga gojili s posebnim veseljem od 13. stoletja dalje.

§ 62 Notacija kanona. — V tem pogledu je vladala velika pestrost ter je predstavljala notacija kanona posebno znanje. V glavnem poznamo dve osnovni obliki notacije, in sicer: 1. izpisani (odprti) kanon (canon apertus) in 2. naznačeni (zaprti) kanon (canon clausus). Poslednji je bil zaradi svojega učenjaškega videza pogostejši od prvega, vendar se razume, da je moral imeti neko rešitev, ki je obstajala prav v njegovem izpisanju (resolutio). Postopek rešitve je bil naznačen s posebnimi znaki ali predpisi, ali pa je bil prepuščen ugibanju in iznajdljivosti reševalca. V poslednjem primeru imamo opravka z ugankarskim kanonom (canon aenigmaticus), ki ni posebna kanonična oblika, temveč le način notacije. Vsak enojni kanon lahko notiramo na en sam notni sistem ter kot duks določimo (z znaki ali brez njih) mesta in intervale nastopov nadaljnjih glasov. Izpisanje je pri

58. notni primer: *zaprt kanon*



(peteroglasni kanon v primi: ugotoviti vrstni red glasov!)

označenih kanonih zgolj mehanično, pri ugankarskih pa je treba pogosto poiskati vrstni red in vrsto v poštev prihajajočih glasov, kakor izpričuje 58. notni primer. Ta kanon, ki ga je zapisal Orlandus Lassus, je peteroglasen premi kanon v primi; vsi glasovi prinesejo torej iste note v istem ključu. Treba je določiti le vrstni red glasov zato, da tvorijo skupaj ustrezne akorde in se konča

kanon pravilno. Vsak glas vstopi dva takta za prejšnjim, kakor je označeno, celi kanon obsega deset taktov. Notacija je v velikem alla-breve taktu in vsebuje vsak takt dve brevis-noti. Kanon ima samo eno pravilno rešitev.

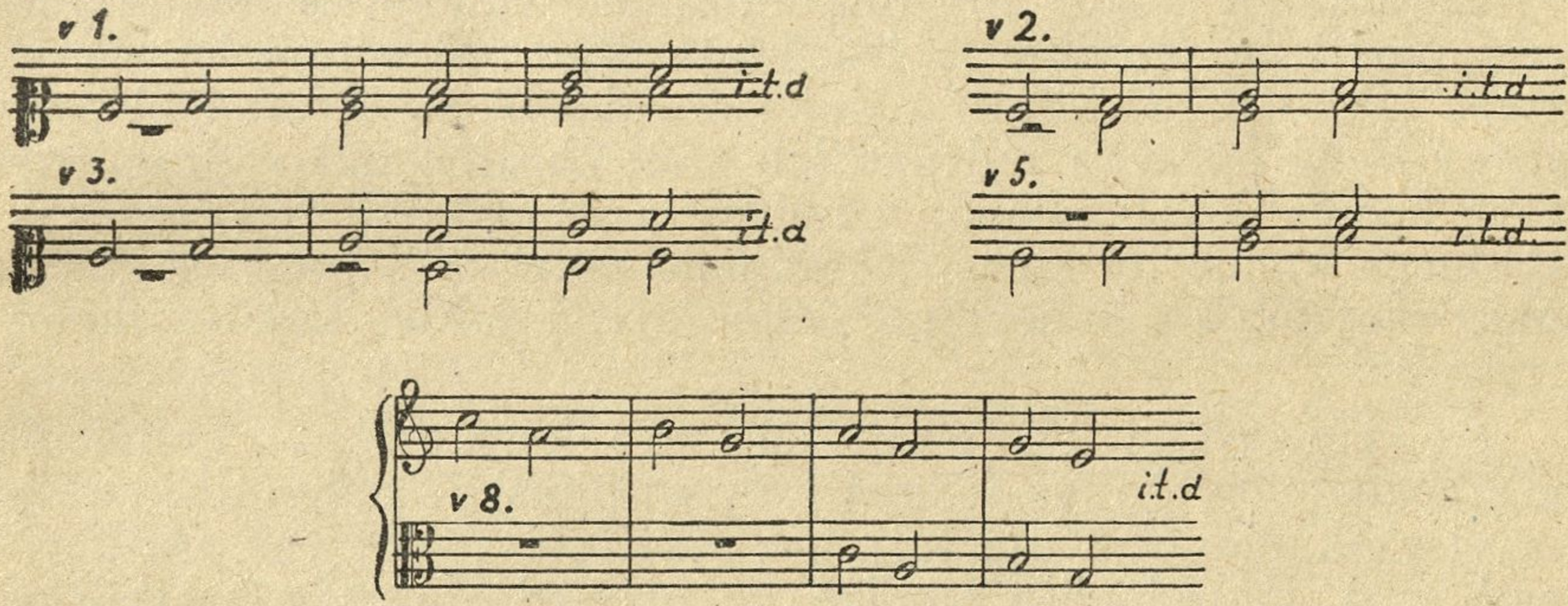
§ 62

P r e m i k a n o n. — Preprosti premi kanon (canon simplex directus) je osnovna kanonična oblika, ki nudi mnogo invencijske možnosti. Ako je zasnovan v dvojnem kontrapunktu, dovoljuje tudi zamenjavo glasov, kar služi pri gradnji večjih form. Najobičajnejši je v oktavi ali primi, četudi ima ta nedostatek, da postane zaradi ponavljajočih se harmoničnih postopov enoličen. Več pestrosti nudi kvintni, pri čemer je tonalnemu dati prednost pred realnim. Več harmoničnih svoboščin dovoljujeta kanona v sekundi in septimi, medtem ko kanona v terci in seksti spremenita tonalni značaj skladbe (iz tonike preideta v tonično paralelo). Posebna zvrst premega kanona je postopni (progresivni) kanon. Pri tem stopa duks v sekvenčnih intervalih, komes mu sledi z imitacijo v raznih intervalih in — v zvezi z njimi — na raznih metričnih mestih. S tem postopkom dosežemo v večglasju dovolj pestrosti kljub cenenemu sredstvu (prim. 59. notni primer!).

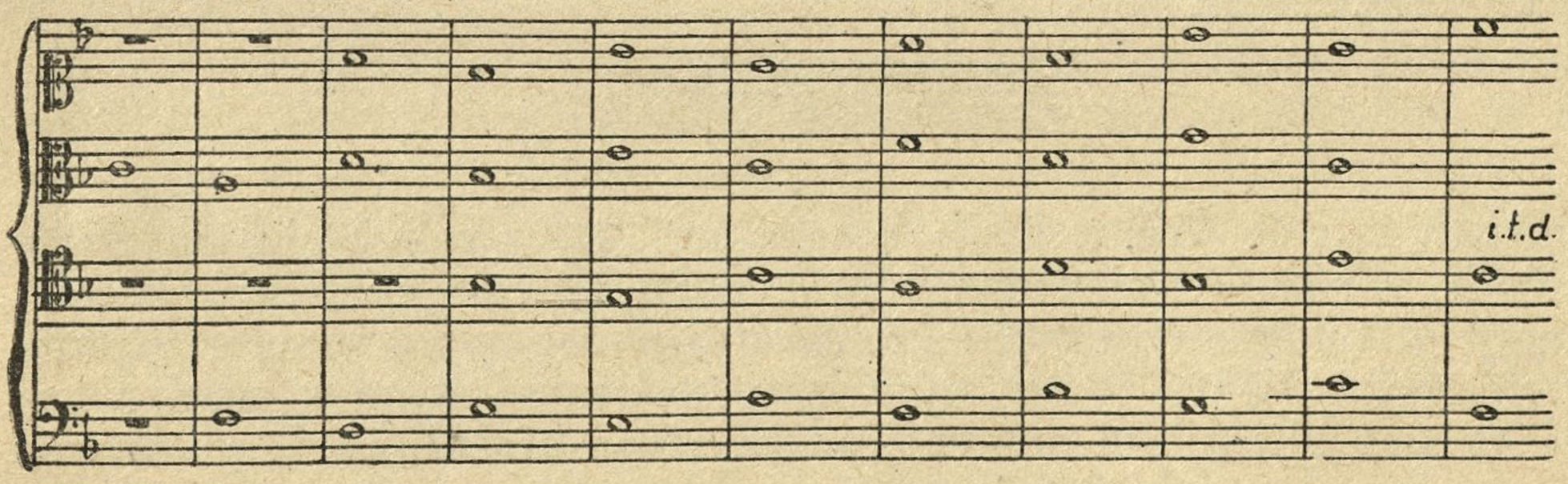
§ 63

O b r a t n i k a n o n. — Postopek je v splošnem enak onemu pri imitaciji (gl. § 50!); tudi pri kanonu velja, da je (v duru) le tisti obrat realen, ki ima kot os sekundo (inverzija v pravem pomenu besede). V starih tonalitetah velja to le za jonsko, eolsko in frigijsko skalo; vsaka inverzija pa je v bistvu zgolj dvoglasna,

59. notni primer: *progresivni kanon*



četveroglasni progresivni kanon S. W. Dehn



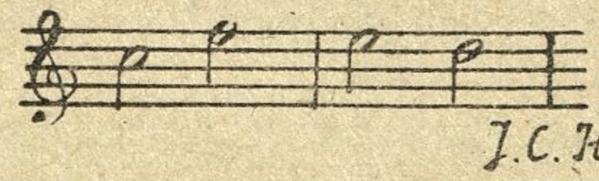
ker v večglasju dosledno izvajana spremeni harmonične funkcije (iz durskih akordov nastanejo molski). Zato dvoglasni inverziji redoma dodamo dopolnilne glasove, ki sproti karakterizirajo akordiko.

§ 64 Rakov kanon. — Komes se začne s končno noto duksa in konča z začetno. Če je kanon zložen v enem od dvojnih kontrapunktov (prvenstveno seveda v oktavnem), se lahko začneta oba glasova sočasno, ali pa začne komes po končanem duksu, čigar kontrapunkt postane rakov kontrapunkt komesa. Postopek pri notiranju rakovega kanona more biti naslednji: najprej napišemo polovico duksa (cela vaja bo namreč dvakrat daljša), odmerimo enako število taktov za drugo polovico ter vnesemo od konca note duksa v obratnem redu v drugi glas. Nato kontrapunktiramo komes v prvem glasu (sinkop pri tem ne smemo uporabljati) ter izpišemo ta kontrapunkt po rakovo pod duks prve polovice naloge. Pri tej konstrukciji je seveda treba upoštevati pravila dvojnega kontrapunkta ter se poleg tega izogibati vsakega zadržka. Ta vrsta rakovega kanona je v primi; postopek postane neprimerno težji, ako vzamemo drug interval imitacije. Dobro uporabljiv pa je inverzni rakov kanon, ki prinaša rakovo imitacijo v obratu, kakor je označeno v prejšnjem paragrafu. Posebna zvrst rakovega kanona je zrcalni kanon s srednjo notno črto kot osjo obrata. V tej obliki, ki so jo uporabljali tako v resnih skladbah kakor v mnogih šaljivih, lahko dobro izrabimo mnogostranost zmanjšanega septakorda, ki da v obratih enake oblike.

§ 65 Kanon s spremenjenimi veljavami. — Tako pri avgmentiranem kakor pri diminuiranem kanonu moramo predvsem paziti na pravilno izbiro mesta, kjer naj vstopi komes. Pri prvem lahko začne hkrati z duksom; ako bi začel prej, bi pravzaprav imeli opravka z drugo teh vrst; obratno naj v drugi vrsti začne komes dovolj pozno; v nobenem primeru ni mogoče doseči skladnega konca ter mora del kanona potekati s prostim kontrapunktiranjem. To kanonično vrsto seveda lahko kombiniramo s prejšnjimi.

§ 66 Polimorfni in prekinjeni kanon. — Polimorfni ali mnogoobličnі kanon (canon polymorphus) je dolgo dobo veljal kot višek kanoničnih umetnij, ker združuje v sebi več prej navedenih vrst. Podrobnejša analiza pa ugotovi, da je v kratkih od-

60. notni primer:



stavkih možno več tonskih konstelacij, tako rekoč stalnih melodičnih obrazcev, ki dovoljujejo veliko število različnih kombinacij. V takšnem primeru gre iznajdljivost zgolj v smer iskanja vseh možnosti, pri čemer stopi izraznost popolnoma v ozadje, kar pa ne sme biti nikoli smoter študija. Dvotaktni duks, ki ga navaja

nemški teoretik J. C. Hauff (60. notni primer), omogoča izdelavo — po njegovi izjavi — 1645 kanonov, in sicer 237 dvoglasnih, 952 troglasnih, 422 četveroglasnih, 20 v povečavi, 2 v pomanjšavi, 8 rakovih, 2 krožna in 2 dvojna. Vrednost tega dela ni v premem razmerju s trudom, ki ga zahteva; pač pa dokazuje, da kratki in preprosti melodični okreti dovoljujejo več motivičnega obravnavanja kot razsežnejše in bolj domiselne melodije. Zato bomo v delih velikih mojstrov le prav redko naleteli na takšne uporabnostne domisleke in vidimo, da jim prikazovanje tehnične sposobnosti ni bil nikoli izključni namen pri komponiranju, temveč da so se je posluževali le kot sredstvo za izraz. V tem smislu je študij kanoničnih disciplin koristen, ker usposablja k ravnanju s temi sredstvi; nikdar pa naj ne postane sam sebi namen.

Posebna, že v 16. stoletju pozabljena kanonična zvrst, ki pa jo naštevajo tudi nekateri novejši avtorji, je bil *prekinjeni kanon* (canon interruptus). Pri tem je komes prinesel po vsaki noti pavzo ter je šla imitacija torej na način avgmentacije. Ta kanon, ki je po tehniki do neke mere spominjal na srednjeveški vzdih (hoquetus), je bil namenjen tudi le očem ter ni imel globlje muzikalne vrednosti.

§ 67

N o t a c i j a k a n o n a. — Stari mojstri so kanon navadno notirali zaprto. Za rešitev so pogosto služili napotki, ki jih je bilo šele treba odgonetiti, tako da je imel reševalec v bistvu dve nalogi: rešiti uganko predpisa in postopek rešitve. Včasih so bili kanonični predpisi lahko umljivi, kot n. pr.: trinus in uno ali tres in unum, trinitas in unitate in podobno, kar vse je naznačevalo troglasni kanon; ali pa canon in diatessaron — kanon v (zgornji) kvarti, canon in diapente — kanon v (zgornji) kvinti, canon in diapason — kanon v primi ali oktavi. Če naj se je vršila imitacija v spodnjem intervalu, je bilo treba pristaviti veznik »sub«, torej: canon in sub diatessaron — kanon v spodnji kvarti itd. Metrično mesto komesovega vstopa je označeval poseben znak ali pa posebno navodilo, kot n. pr. post unum tempus — po eni dobi, post duo tempora — po dveh dobah itd. Naslov takega kanona je bil tudi lahko »Fuga unius temporis«, drugega »Fuga duorom temporum« itd. Sentenčni napisi, kakor »Canit more Hebraeorum« — »se poje na židovski način« — t. j. od zadaj naprej, torej po rakovo, so prav tako služili za odgonetenje zaprtega kanona. Če ni bilo drugega predpisa, so označili vrstni red imitatoričnih glasov s ključi, in sicer tako, da je prvi (zunanji) ključ v notnem sistemu pomenil zadnji nastopajoči glas, prvi notranji ključ pa prvega. Iz poleg njih stoječih pavz je bilo razvidno, na katero dobo vstopajo glasovi. Ako je stal ključ ponovno na koncu skladbe, je šlo za rakov kanon; če je bil poleg tega postavljen na glavo, je označeval obratni kanon. Ugankarski kanon so radi notirali na krožno zavit in zaključen notni stav, ki je bil lahko brez vsake označbe ali pa je nosil ključe, znake vstopov in transpozicijske opazke. Pri prvi obliki je bilo treba uganiti, ali pravzaprav najti začetek duksa, število in vrsto komesov, mesto in interval vstopov ter način imi-

tacije; pri drugem je bilo treba ugotoviti začetek duksa in vrstni red glasov, katerih število in vrsta sta bila naznačena z ustreznimi ključi. Ugankarsko notacijo, katere rešitev je zavisela od izbire primernih ključev, so imenovali climax (ključni kanon). — Danes notiramo kanon le še na odprt način, torej izpišemo vsak glas od konca do kraja, ker so bile vse zagonetne notacije v bistvu le igračkaste ter je njihovo reševanje zavzelo več časa, kot pa je nudilo koristi in pouka.

ČETRTO POGLAVJE

VOKALNA FUGA

A. SPLOŠEN OČRT

§ 68 Opredelitev. — V današnjem pomenu besede je fuga monotematska polifonska skladba z določenim gradbenim redom. Njen izvor je iz oblike »Fuga periodica«, pri kateri izpričuje ime, da je sestavljena iz več oblikovno ločljivih delov. To obliko so italijansko imenovali tudi »ricercar« — »iznajdba«, kar bi bilo sorodno invenciji. Vokalna fuga ima — kot predhodnik instrumentalne fuge — strukturno ogrodje, ki se že poslužuje kadenčnega reda in s tem razbija tonalno enotnost, ki je bila dotlej osnovni temelj vsake kompozicije v starih tonalitetah. Sicer vsebuje že motet s kadencami zaključene odstavke, pri čemer pa modulacijska pot (ako že smemo govoriti o nji pri teh formah) ni bila vnaprej določena ali celo predpisana, kakor je to pri vokalni in še bolj pri instrumentalni fugi 17. stoletja. *V šolski vokalni fugi* je postopek pri gradnji predpisan z določili ter gre v glavnem za priučitev iz predpisov izvirajočih možnosti; svobodni invenciji teče tok zgolj po že znanih napotkih, ki jih vsebujejo splošna pravila o gradnji melodije, kontrapunkta in akordike strogega stava. V nadaljnjem obravnavamo šolsko vokalno fugo ter se vsa pravila nanašajo le nanjo; umetniška vokalna fuga 15. in 16. stoletja obsega mnogo različnih tipov, ki jih tu ne moremo zajeti.

§ 69 Vrste vokalne fuge. — Osnovno lahko razvrstimo oblikovanje fuge po številu glasov; dvoglasne, troglasne in četveroglasne so najpogostejše, najdemo pa seveda tudi večglasne. Po številu tem ločimo enojne, dvojne, trojne, četverne fuge; največ je prvih. Stari mojstri so še razlikovali redovito in neredovito fugo (fuga regularis in fuga irregularis). Prva je bila grajena strogo po vseh pravilih, pri drugi pa so se posluževali raznih svoboščin ter je pozneje dobila ime »fugato«. Fuga je bila slednjič lahko še stroga ali obvezna (fuga obligata), če je njena celotna tematika izhajala iz teme in njenega kontrapunkta, ali pa je bila svobodna (fuga libera), če so se v medigrah pojavljali novi motivi.

§ 70 Sestavni deli fuge. — Vsaka fuga naj praviloma sestoji iz najmanj treh oblikovno opredeljivih delov, ki so: ekspozicija, izpeljava in zaključek. Večina fug ima več kot eno izpeljavo, nekatere tudi dvojno (dodatno) ekspozicijo. Te glavne dele fuge vežejo med seboj medigre. Mnoge fuge imajo kanonične izpeljave (tesna — stretta). Zaključek (Coda) fuge je razširjena

avtentična ali plagalna kadenca v glavni tonaliteti; uvaja jo pogosto pedalni ton (Orgelpunkt) na dominanti, konča pa često nad pedalnim tonom v toniki.

Pri fugi je treba točno opredeliti vrsto glasov. Prvenstveno prihajajo v poštev glavni registri človeškega glasu, torej sopran, alt, tenor, bas. Pri več kot štiriglasnih fugah je treba enega ali več teh glasov cepiti v dve veji, tako n. pr. I. sopran II. sopran itd. Najraje delimo srednja glasova, torej alt in tenor. Seveda moramo v poteku skladbe vedno paziti, da ne segajo glasovi močno v področja svojih sosedov, četudi so priložnostna križanja neizbežna. Razpored in izbira glasov mora slediti naravni razdalji; nemogoča bi bila n. pr. troglasna fuga z glasovi I. sopran, II. sopran, bas, ker bi bila zev med II. sopranom in basom prevelika.

Prvi nastop teme se imenuje — kot pri kanonu — duks; komes je njegov posnetek v drugem glasu in je z duksom v kvintnem odnosu. Poleg teme je sestavni tematični element kontrapunkt (kontrasubjekt), ki nadaljuje spev duksa in komesa. Stroga fuga ne pozna drugih oblikovnih sestavin.

§ 71 T e m a i n o d g o v o r. — Najvažnejši element v gradnji fuge je tema (subjekt), kajti od njegove izbire in konstrukcije zavisi v glavnem vsa gradnja te oblike. Navodila, ki jih je mogoče dati v pogledu teme, morejo biti le okvirna in zgolj tehničnega značaja. Naslednji nasveti naj se torej ne smatrajo kot pravila, temveč kot napotki za usmeritev invencije, s čimer naj ne bo rečeno, da bi ne mogle služiti tudi teme, ki ne ustrezajo tem navodilom v celoti ali v podrobnostih. Vendar bo laže zgraditi fugo s temo, ki je regularno zasnovana, in zato bodo navodila služila vsaj pri prvih delih te vrste.

Tema je melodično, ritmično in harmonično določena glasbena misel, ki naj svojo konstruktivnost očituje s tem, da je:

1. jedrnata, ne preobsežna in klena v vseh svojih sestavinah;
2. ritmično in harmónično točno opredeljiva, torej ne preveč pestra, a tudi ne borna, temveč koncizno zgrajena na lahko pojmljivem harmoničnem sosledju; teme, ki združujejo v sebi več različnih ritmičnih obrazcev, so manj prikladne za fugo od tem, ki predočujejo en sam, karakterističen ritem;
3. oblikovno enovita, torej neperiodična in asimetrična;
4. tonalno odrejena s tem, da se konča na težko dobo z enim od sestavnih tonov toničnega trozvoka, ali z ustreznim zadržkom pred njim;
5. grajena po osnovnih vidikih melodične gradnje, torej z vzponom, viškom in padcem; začetni karakteristični motiv teme, »glava«, naj bo posebno dobro izklesan, da ga je lahko prepoznati v poteku fuge. Strogi stav ne pozna tem, ki bi modulirale; šele v instrumentalni fugi naletimo na teme, ki modulirajo v dominantni tonovski način.

Za strogi stav je važna opredelitev, po kateri pripada tema prvemu ali drugemu heksakordu (gl. § 50!), ker od tega zavisi konstrukcija odgovora. Seveda pa tema lahko prehaja iz obsega

enega heksakorda v drugega, posebno pri tonalitetah, ki mejijo na drugi heksakord (frigijska in lidijska). Iz tega izvirajoče posledice obravnavamo v naslednjem.

Odgovor (comes) je ponovitev teme v drugem glasu in v dominantnem tonovskem načinu. Ta relacija je veljala tudi za tiste tonalitete, ki niso imele repercussae na V. stopnji (frigijski in nekateri plagalni). Tudi pri teh je bil odgovor postavljen na V. stopnjo, kot da je dominanta. Glede na pripadnost teme prvemu ali drugemu heksakordu poznamo *realen* in *tonalen* odgovor. Realni prinaša točno intervale teme tako po kvaliteti kakor po kvantiteti, tonalni pa pozna nekatere modifikacije. Pogoji za odgovor so:

a) odgovor je realen, ako duks ne prekorači obsega prvega heksakorda; v takšnem primeru ponovi komes vse intervale duksa v drugem heksakordu;

b) odgovor je strog (realen), ako se začne duks z dominanto (stroga vokalna polifonija tega začetka ne pozna) in so ostali toni obseženi v drugem heksakordu; v takšnem primeru se giblje komes v celoti na subdominanti (odgovarja torej v kvarti), ki pa je dejansko tonika nasproti dominantnemu duksu. Odgovor torej vedno temelji na osnovnem odnosu tonika-dominanta. Ta zakonitost se zrcali v načelu, da mora vsaki toniki v »glavi« teme odgovarjati dominanta v komesu in obratno, vsaki dominanti v »glavi« tonika v odgovoru; to pravilo je bilo osnovno za instrumentalno fugo, za vokalno pa zaradi zgoraj navedenega ni prišlo toliko v poštev;

c) ako duks prestopi iz obsega enega heksakorda v drugega, mora komes na mestu prestopa analogno prestopiti. Ta prestop (ponekod »mutacija« imenovan) se izvrši po naslednjem vidiku:

1. ako je »glava« teme v prvem heksakordu, ostali toni pa v drugem, ugotovimo smer intervalnega koraka od »glave« naprej: če gre navzgor, tedaj zožimo odgovarjajoči interval komesa za eno stopnjo, če pa stopa navzdol, jo prav toliko razširimo;

2. ako je »glava« teme v drugem heksakordu, postopamo obratno, torej zvečamo prvi interval po »glavi« v odgovoru, ako je stopal duks navzgor, odnosno zožimo interval komesa, če je šel duks navzdol.

Takšno obliko odgovora imenujemo tonalno, ker se z njo izognemo modulaciji, ki bi sicer šla v kvintnem krogu navzgor ali navzdol v smislu določil pod b).

Pri nekaterih temah, zlasti pri kromatičnih, ki so se deloma že pojavile v času Palestrinovega sloga (Gallus!), naletimo na intervalno sosledje, ki ga ne bi mogli obravnavati na doslej označene načine. Tedaj postopamo tako, da kar najbolj ohranimo melodični značaj teme. Enako postopamo tudi pri tistih temah, ki se sicer odločno gibljejo v okviru prvega ali drugega heksakorda, pri katerih pa posamezne note preskočijo njihov okvir. Te posamezne note obravnavamo, kakor da pripadajo prevladajočemu heksakordu, in to zlasti, ako predstavljajo karakteristične intervale, kakor n. pr. oktave, ki jih vedno reproduciramo v od-

govoru kot take, četudi bi po določilih točke 1 c) tega paragrafa morali postopati drugače.

§ 72 Kontrasubjekt nadaljuje temo v prvem glasu, medtem ko prinaša drugi glas odgovor. Kontrapunkt lahko neposredno priključimo temi, ali pa posreduje med njima krajši mostiček (zveza), ki ima namen čimbolj uspešno uvesti kontrasubjekt. Kontrasubjekt mora sicer nadaljevati značaj teme, a obenem naj prinaša v tematiko nove, kontrastne elemente, ki naj ne bodo značilnejši od teme same. Kontrasubjekt naj bo po možnosti stalen, to je, zmožen ponovitve ob vsakršnem nastopu teme v nadaljnjem poteku fuge. Zato mora biti zložen s temo v enem od dvojnih kontrapunktov. Konstrukcijo teme in njenega kontrapunkta je torej treba določiti še pred pričetkom same gradnje fuge. Običajno se kontrasubjekt konstruktivno loči od teme v ritmiki, ker prinaša drobnejše notne veljave; v kolikor je ritmično pestrejši, pa naj bo melodično manj profiliran, tako da ne prevladuje teme. Komplementarno ritmiziranje kontrasubjekta s subjektom je priporočljivo.

Kot posebno svoboščino vse stroge vokalne tematike je treba navesti, da sta prva in zadnja nota subjekta in kontrasubjekta prosti, kar znači, da ju lahko bodisi avgmentiramo ali diminuiramo. Poslednji postopek je pogostejši pri začetnih notah teme, ki jih često okrajšamo za polovico vrednosti. Posebna vrsta avgmentacije zadeva končno noto subjekta v obliki zadržka. Z zadržkom pred končno noto teme podpremo vstop odgovora, ker se pojavi v harmonsko neodločenem momentu.

§ 73 Ekspozicija fuge. — Prvi oblikovni del fuge, v katerem se predstavijo poslušalcu tema, odgovor in kontrapunkt, je ekspozicija, ki jo nekateri teoretiki imenujejo prvo izpeljavo. Vrstni red glasov v ekspoziciji zavisi od števila in vrste glasov, kaže pa osnovno tendenco izmenjave teme in odgovora v kvintnem odnosu, in sicer tako, da vsakemu duksu sledi komes. Poznamo tudi izjemno sosledje dveh duksov ali dveh komesov, tedaj pa morata biti glasova v oktavni razdalji (sopran-tenor, alt-bas). Redoma sledi prvemu nastopu duksa v dvoglasni fugi nastop komesa, spremljan s kontrasubjektom. S tem je ekspozicija dvoglasne vokalne fuge v bistvu končana ter sledi le še običajna kadenca na dominanti, ki vobče zaključuje vsako ekspozicijo. V troglasni si seveda sledijo duks-komes-duks, v četveroglasni duks-komes-duks-komes. Več kot dvoglasna fuga mora imeti seveda ustrezno število kontrasubjektov, ki naj bodo po možnosti med seboj in v odnosu do teme zgrajeni v enem ali več dvojnih kontrapunktov. Seveda pa lahko uporabljamo namesto stalnih kontrasubjektov tudi priložnostne. Pri več kot četveroglasnih fugah si sledijo vstopi glasov do izčrpanja njih števila; pogosto pa obsegajo tudi večglasne fuge le štiriglasno ekspozicijo.

§ 74 Izpeljave fuge. — Drugi obvezni oblikovni del fuge je ena ali več izpeljav. To je v bistvu nadaljevanje in delna ponovitev ekspozicije v drugih tonalitetah. V najstarejših fugah strogega

stava je prva izpeljava ponovitev ekspozicije z zamenjanimi glasovi na zgornji terci. Prva izpeljava dorske fuge je bila torej lidijska, frigijske miksolidijska itd. Vendar najdemo že pri starih mojstrih toliko odmikov od tega načela, da ga ne moremo smatrati kot obveznega. V izpeljavi nastopajo glasovi redoma v obratnem vrstnem redu ekspozicije; glas, ki je tam imel duks, prinaša sedaj komes in obratno. Tudi to pravilo velja le načeloma in pozna v literaturi mnogo prekrškov. Vsaka fuga mora imeti najmanj eno izpeljavo; navadno jih je bilo več in so si sledile po kratkih medigrah, pa tudi brez njih. Vsaka izpeljava se konča z ustrezno zaključno kadenco, ki ima namen, opredeliti formalni odstavek ter vesti v tonaliteto naslednje izpeljave ali zaključka.

Z a k l j u č e k. — Kot zadnja izpeljava nastopi zaključek, ki je redoma okrnjena izpeljava (izpeljava, pri kateri ne nastopijo vsi predpisani glasovi). Pedalni ton na dominanti naj uvede prepričljiv konec. § 75

M e d i g r e. — Med ekspozicijo in prvo izpeljavo ter med izpeljavami posredujejo krajše medigre, ki so navadno sekvenčnega značaja ter povzemajo svoj tematični material iz kontrasubjekta. Pri medigrah je redoma udeleženih manj glasov kakor v izpeljavah, tako da imajo troglasne fuge dvoglasne medigre itd. Medigre so navadno zložene v enem od dvojnih kontrapunktov, tako da lahko ista medigra služi z zamenjanimi glasovi za vse ostale. Medigre naj ne izstopajo iz celotnega okvira s posebno karakterističnimi okreti, kajti njih naloga je vezna. V mnogih vokalnih fugah sploh ni mediger ter se izpeljave brez njih priključujejo neposredno druga na drugo. § 76

T e s n a. — Kanonična izpeljava teme se imenuje tesna ali stretta. Tesna ni obvezen (obligaten) del fuge ter lahko nastopi namesto izpeljav, vendar ne v tonalnem redu, ki bi ga sicer navajale. Zaradi metrične in harmonske kombinatorike, s katero je tesna opremljena, lahko močno poživi potek fuge, zato so se je pogosto posluževali zlasti pri melodično malo pomembnih subjektih. Vsaka tema ni prikladna za kanonično obravnavo; zato se je treba pred pričetkom gradnje fuge prepričati o uporabnosti teme v tesni ter izbrati najboljše kombinacije vnaprej, ker od tega zavisi konstrukcijski plan fuge. § 77

Tesna nastane, ako se pred koncem subjekta pojavi tema v drugem glasu. Pri tem nastopijo naslednje možnosti:

a) duks vstopi predčasno v drugem glasu,
b) komes nastopi predčasno,
c) odgovor nastopi predčasno v drugem intervalu.

Metrično lahko nastopi tesna na vsako dobo; s tem pridobimo bogato možnost ritmičnih pestrosti, med katerimi ločimo zlasti dve vrsti:

a) tesna, pri kateri je poudarek obdržan,
b) tesna, pri kateri je poudarek premaknjen.

V prvi nastopi tesna po lihem številu dob, v drugi po sodem; prva ne spremeni ritmičnih obtežb, druga pa jih prenese na dotlej lahke dobe, kar omogoča uvedbo zadržkov, ki povečajo ritmično in harmonično napetost.

Tesne so bodisi dosledne (kanonične) ali nedosledne (imitacijske). Poslednje so bolj pogoste, kajti že ponovitev same »glave« teme zadošča, da se ustvari značaj tesne. Pri konstrukciji tesne so dovoljene mnoge svoboščine, kakor povečanje ali pomanjšanje notnih veljav, razširitev ali zožitev intervalov, opustitev manj važnih, zlasti harmonično tujih tonov in podobno. Pri tesni prihajajo v poštev vse kanonične in imitacijske umetnije, kakor obrat, avgmentacija, diminucija, protipostop, rakov postop in njihove kombinacije (pri več kot dvoglasni fugi). Tesne nastopijo po uporabnosti teme lahko že na mestu prve izpeljave; pogosteje pa so jih uvajali proti koncu fuge, kar je povzročilo stopnjevanje v gradnji. Tesne niso vezane na kadenčni red fuge ter jih lahko uporabimo v poljubnih tonalitetnih odnosih, prvenstveno seveda v najbližjih sorodstvenih. Obilica tesen sicer očituje posebno tehnično uporabljivost izbrane teme ter dokazuje trud pri iskanju kombinacij, ni pa še jamstvo za uspelost celotne gradnje ali za vsebinsko pomembnost fuge. Zato so jo veliki mojstri uporabljali le tedaj, ko jim je značaj teme to narekoval. V šolski fugi naj prav tako nastopa samo tam, kjer je umestna in stopnjuje celotno delo.

B. DVOGLASNA FUGA

§ 78 T e m a. — Subjekt stroge dvoglasne vokalne fuge naj ne prekorači 6 taktov in ne vsebuje mnogo harmonično tujih tonov — prehajalnih in menjalnih not —, ki naj se pojavijo šele v kontrasubjektu. Kot temo lahko vzamemo prve (4) takte določenega c. f. v enako dolgih notah (celinkah). Ta postopek je zlasti priporočljiv pri prvih vajah; kasneje lahko preidemo na floridne c. f. večjega objema, vendar morajo vedno očitovati preprosto gradnjo.

§ 79 S o s l e d j e g l a s o v. — Ustrezno osnovni zahtevi, da naj si duks in komes sledita v sosednih glasovih, more dvoglasna fuga navajati le eno od naslednjih razporeditev glasov (S-sopran, A-alt, T-tenor, B-bas):

S-A, A-S; A-T, T-A; T-B, B-T; S-B, B-S.

Pri poslednji razporeditvi je razdalja duodecima; zvokovno je ne moremo sprejeti brez ugovora, četudi teoretsko ustreza kvintnemu razmerju med temo in odgovorom. Njena uporabnost postane očita šele v večglasju.

Navedena zaporedja so prvenstveno uporabna; ker pa v dvoglasju radi sežemo preko običajnih mej glasov, bi ne šlo oporekati upravičenosti drugih sosledij, kakor: S-T, T-S; A-B, B-A. Z njimi dosežemo večji razmah obeh uporabljenih glasov, vendar moramo paziti, da med njima ne nastanejo zevi preko duodecime, ker kvarno vplivajo na zvočnost stavka.

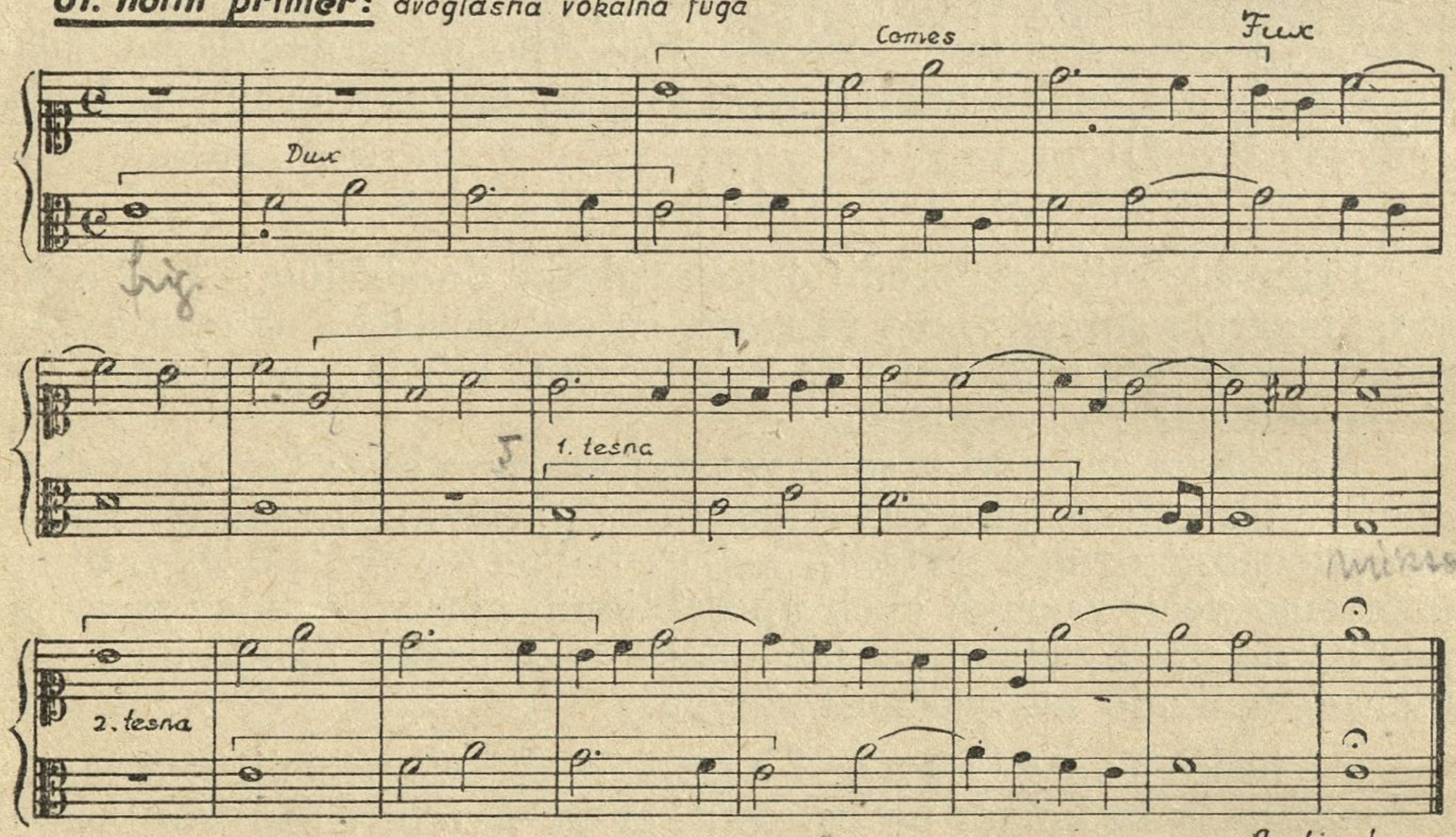
§ 80 P o t e k d v o g l a s n e f u g e. — V ekspoziciji nastopita redoma duks in komes po enkrat; ker je ob izbiri prilično kratke teme ta del dokaj kratek, smemo uvesti dodatno ekspozicijo, ki obstoji v ponovitvi ekspozicije z nasprotnim vrstnim redom glasov v isti tonaliteti. Dodatne ekspozicije, ki so jo imenovali tudi protiekspozicijo, so se močno posluževali mojstri instrumentalne fuge 18. stoletja, a je bila znana in uporabljena že tudi pri vokalni fugi. Ekspozicijo zaključuje kratka kadenca na dominanti. Sledi ji medigra (divertimento), ki pa lahko tudi odpade, po nji pa prva izpeljava (repercussio). Kontrapunktira prvi glas, po možnosti s stalnim kontrasubjektom, nato prinese prvi glas komes. Oba zaključita s kadenco na tonični paraleli. Druga izpeljava se začne s subjektom v drugi tonaliteti (paraleli), ki mu odgovarja njena dominanta. Ta izpeljava dovede do pedalnega tona na prvotni dominanti in s tem uvede zaključek. Ako namesto

izpeljav uporabljamo tesne, storimo to lahko že pri prvi izpeljavi; tedaj odpadejo kadence ter se tesne neposredno priključijo.

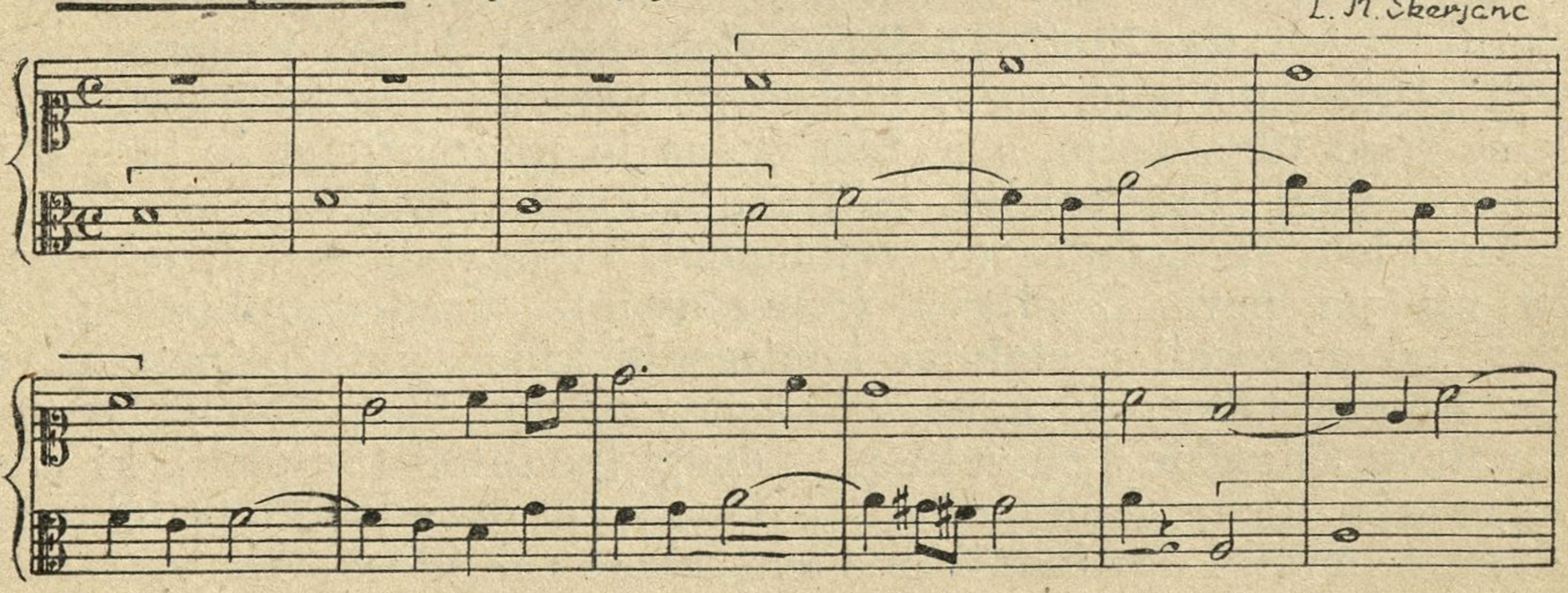
Pri gradnji izpeljav je treba paziti na to, da neha vsak glas na poudarjeno dobo; sledijo ji lahko pavze, kar je v vokalnem stavku povsem naravno in umestno. Predstavljati si moramo vselej, da je te vrste fuga namenjena petju, ki mora dovoljevati odmore posameznim glasovom. Varovati se je treba nenadnih in nepripravljenih koncev, ki izgledajo, kakor da je glas obvisel v zraku. Vsako glasbeno frazo je treba smiselno zaključiti. Oba glasova naj si enako porazdelita temo, tako da sta enakovredna in ne prevladuje eden nad drugim. Malenkostne modulacije, ki jih prinesejo medigre, naj bodo jasne in neposredne in naj ne vsebujejo trdot. V tonalitetah, ki ne dovoljujejo uporabe terčnega sorodstva (n. pr. miksolidijska), naj se modulacija usmeri za stopnjo višje ali nižje (jonsko ali eolsko).

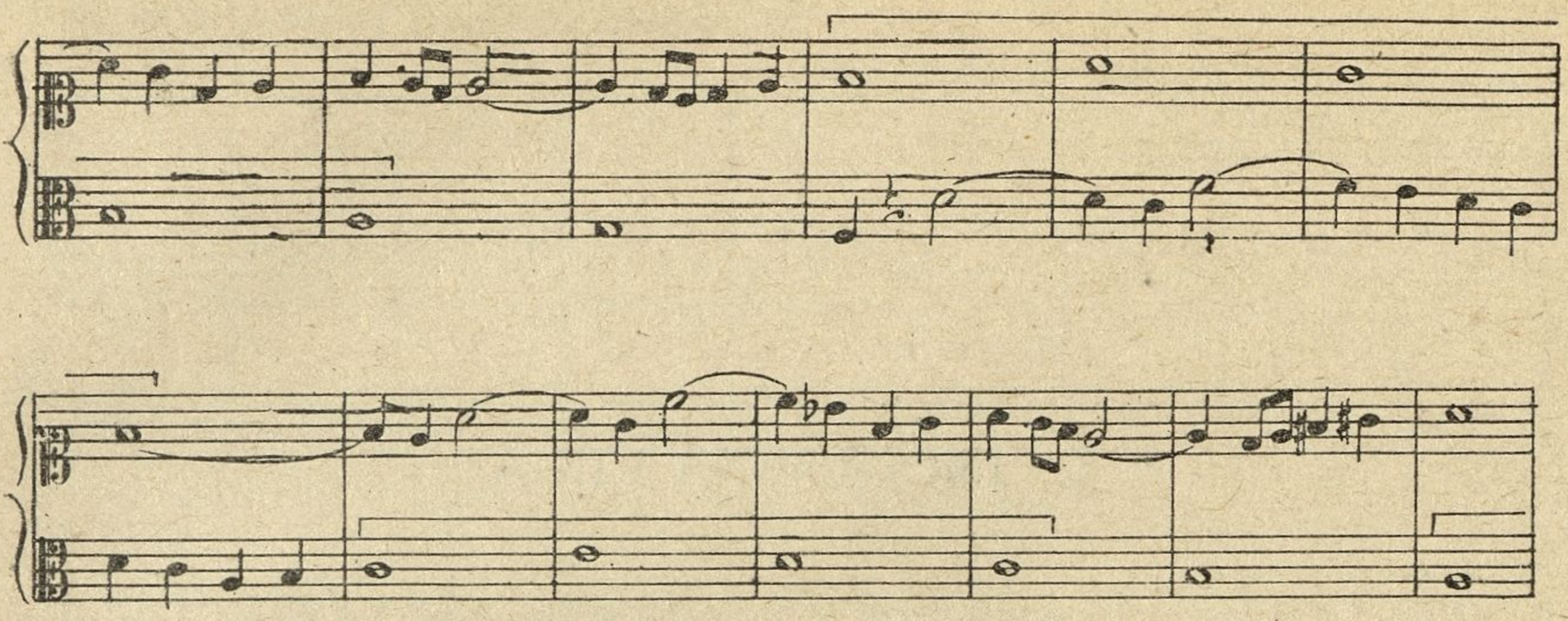
Podrobna analiza naslednjih primerov dvoglasne vokalne fuge bo najbolje ponazorila njeno gradnjo in dala napotke za izdelavo vaj te vrste.

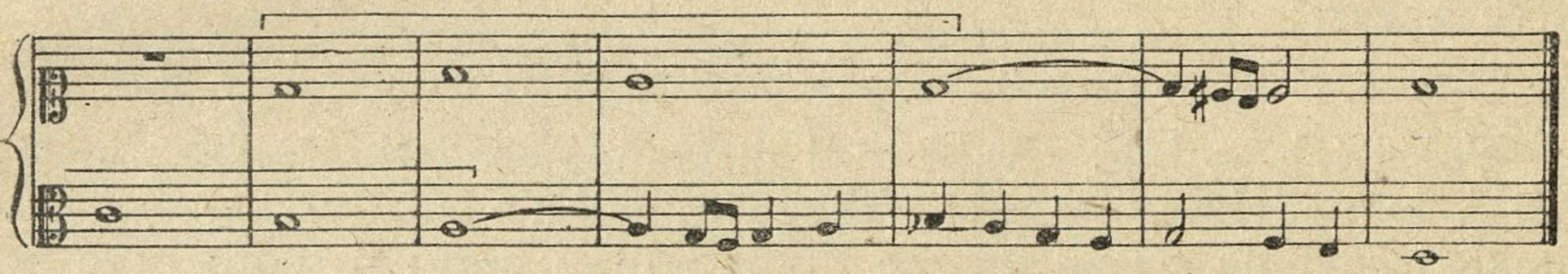
61. notni primer: *dvoglasna vokalna fuga*



62. notni primer: *dvoglasna fuga*

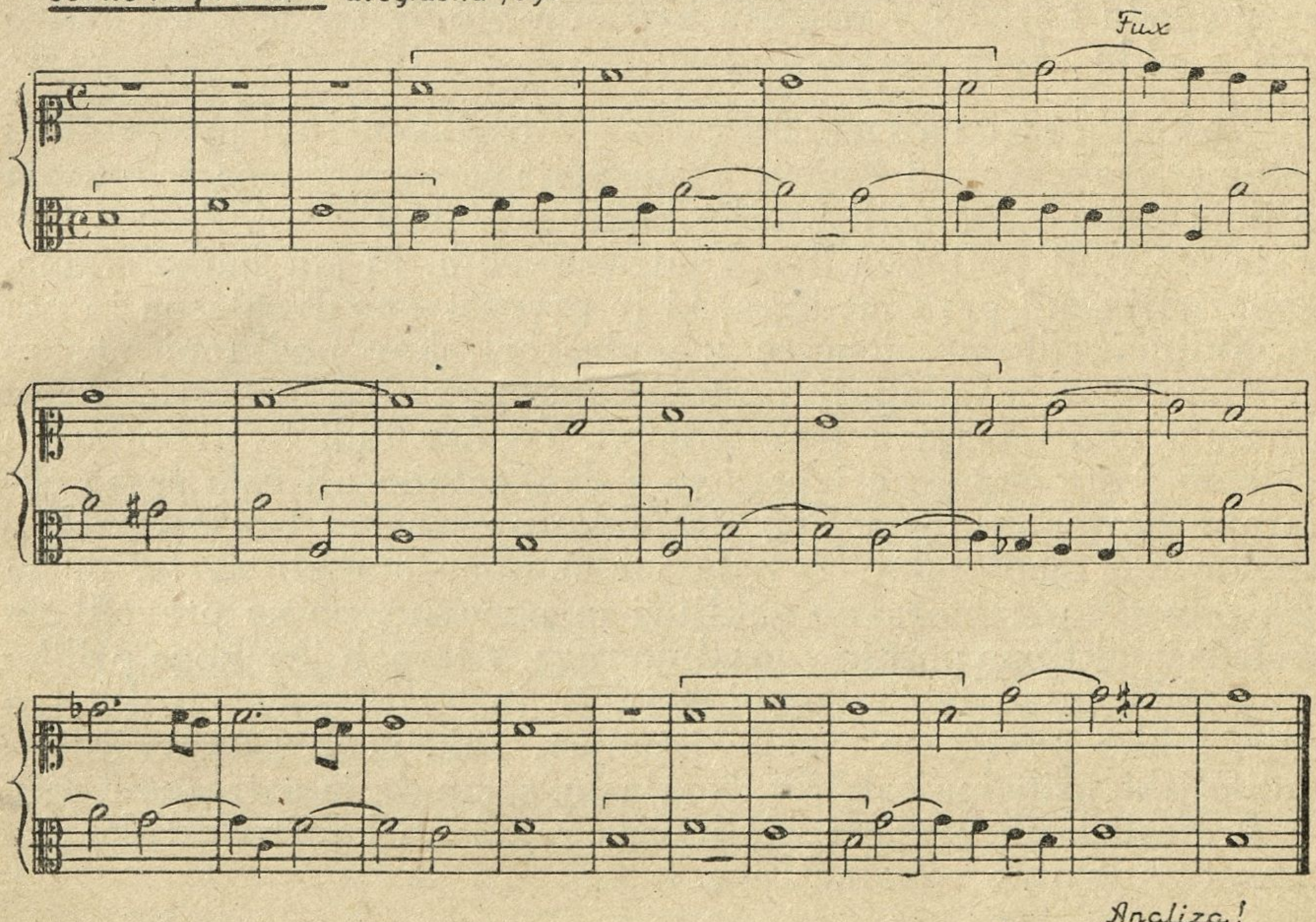






Analiza!

63. notni primer: *dvoglasna fuga*



Analiza!

C. TROGLASNA FUGA

§ 81 Sosledje glasov. — V smislu principa kvintne oddaljenosti med temo in odgovorom dobimo naslednje možne razporeditve glasov:

S-A-T, S-B-T; A-T-B, A-S-B; T-B-S, T-A-S; B-T-A, B-S-A

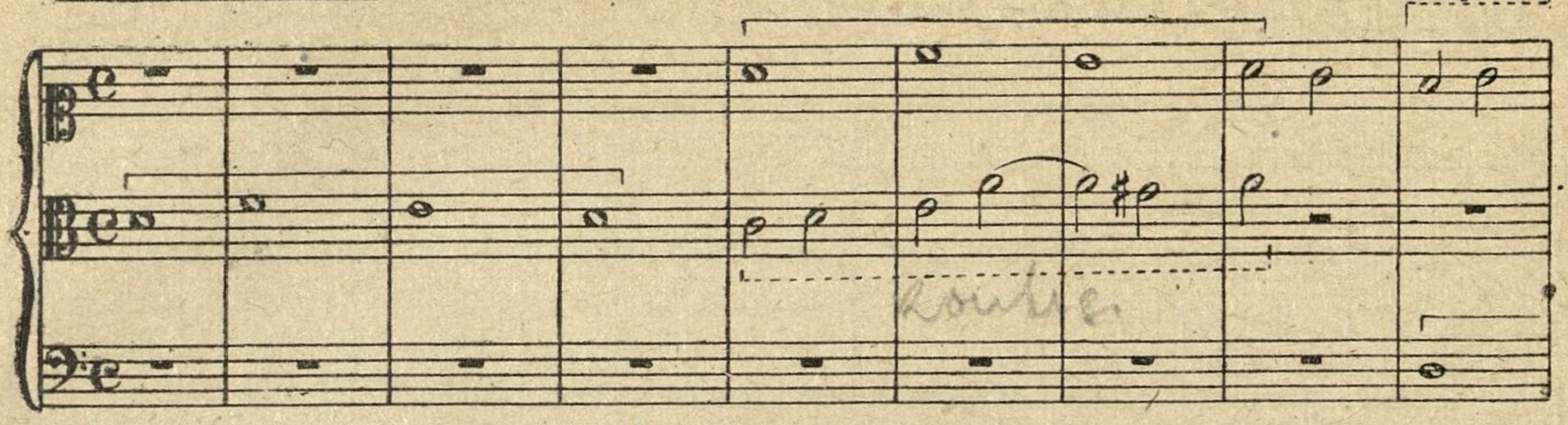
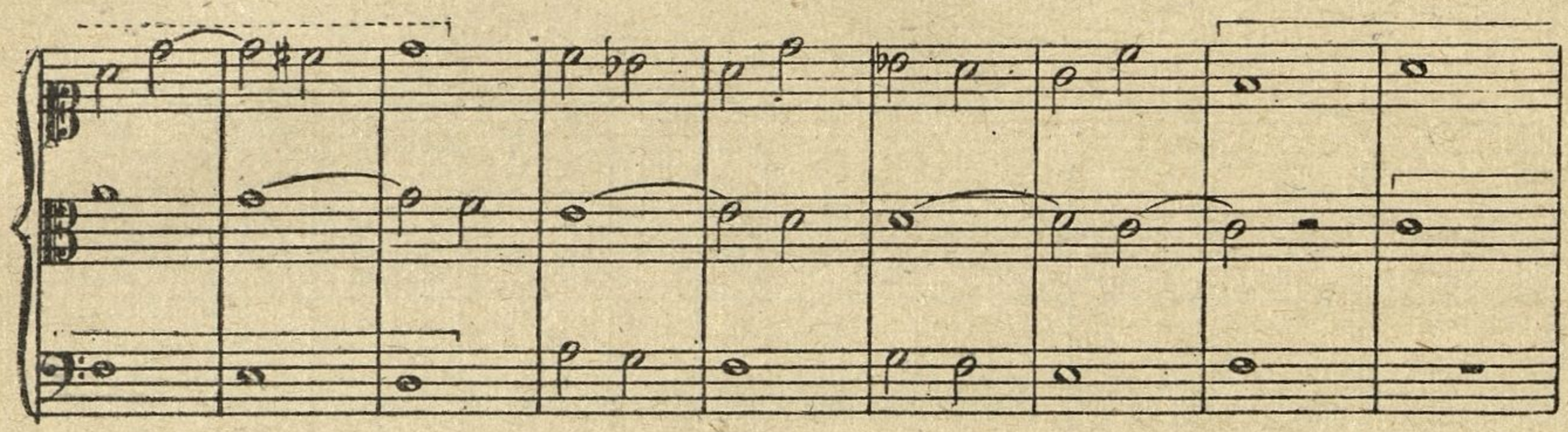
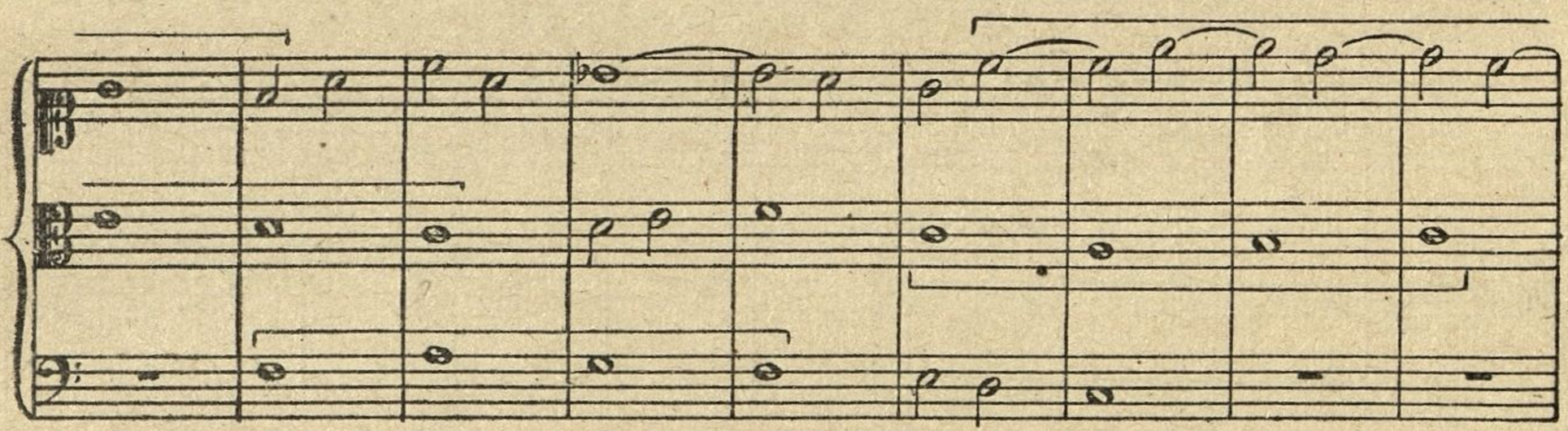
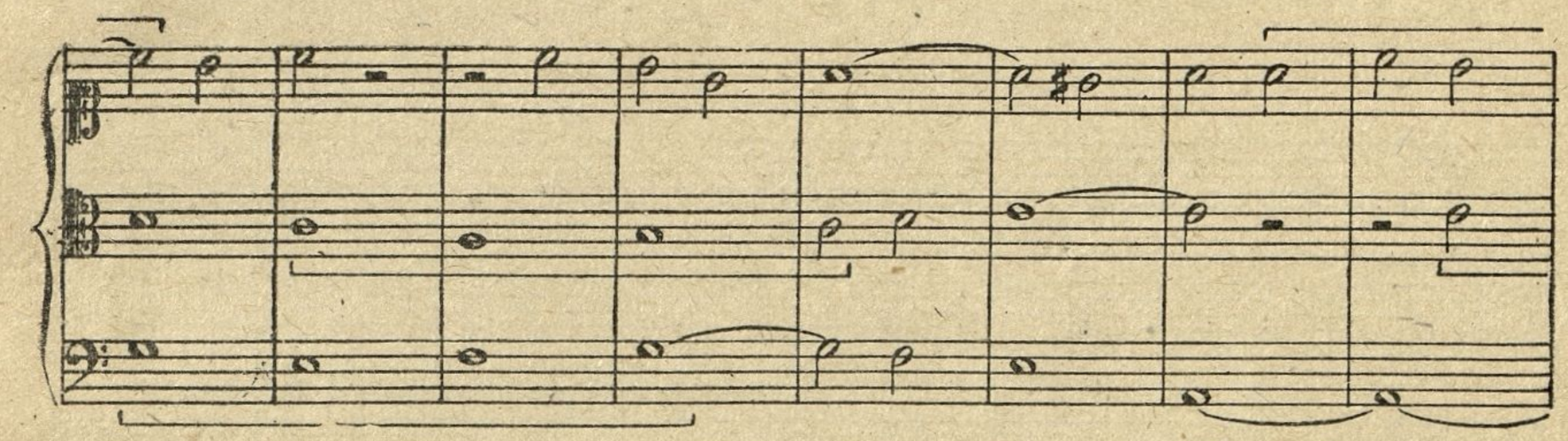
Poleg teh so bila v rabi tudi drugačna sosledja, kakor A-S-T, T-B-A in podobna. Zaradi velikega razmika med dvema zaporednima glasovoma pa so takšne razporeditve manj priporočljive od tistih, ki ohranjajo naravno oddaljenost med njima. V troglasni fugi je treba značaj glasov točno opredeliti ter ne zadoščajo označbe, kot »zgornji, srednji, spodnji« glas, ker bi površnost v tem pogledu zavedla v pogosta križanja glasov ter je treba stalno imeti v vidu obseg vsakega glasu.

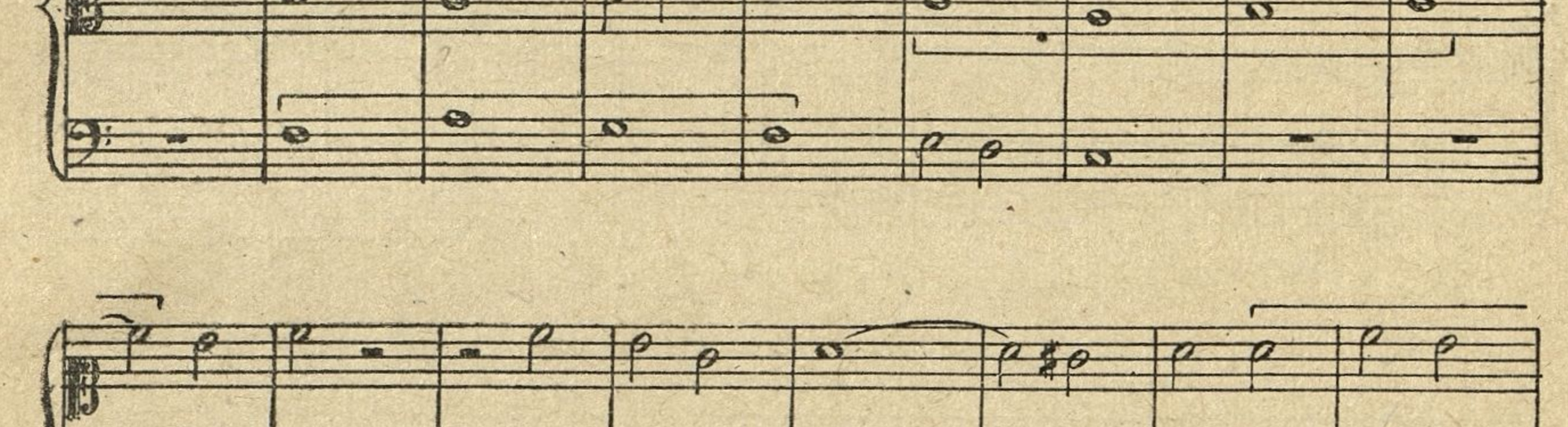
§ 82 Potek troglasne fuge. — V troglasni fugi je tematični nastop v vsakem delu trojen; ekspozicija se torej konča z duksom ter ji je treba priključiti kratko kadenco v dominanti. Zaradi troglasja sta tudi potrebna dva kontrasubjekta, ki sta lahko stalna. Ekspoziciji sledi prva medigra, ki je prvenstveno dvoglasna in naj ne zaključi odločno, temveč z zadržkom, kar podkrepi nastop prve izpeljave. Nadaljnji postopek je enak dvoglasnemu, le da prinese vsaka izpeljava temo trikrat. Vendar tudi to ni nujno in najdemo često okrnjene izpeljave z dvakratnim ali celo samo enkratnim nastopom teme. Pogosto lahko prekinemo troglasni tok z dvoglasnimi medigrami; seveda pa moramo skrbeti za to, da se vsak odpadli glas naravno zaključi in ponovno, po ne prevelikem presledku, aktivno poseže v gradnjo fuge. V tesnah je mnogo prilike za uporabo kanoničnih kombinacij; če je tema močno prikladna zanje, lahko povečamo število izpeljav. Zaključek prikazuje iste graditeljske principe kakor v dvoglasju, samo da je ustrezno daljši.

Iz naslednjih primerov je možno razvideti konstrukcijske posebnosti tròglasne vokalne fuge.

64. notni primer: *troglasna vokalna fuga*

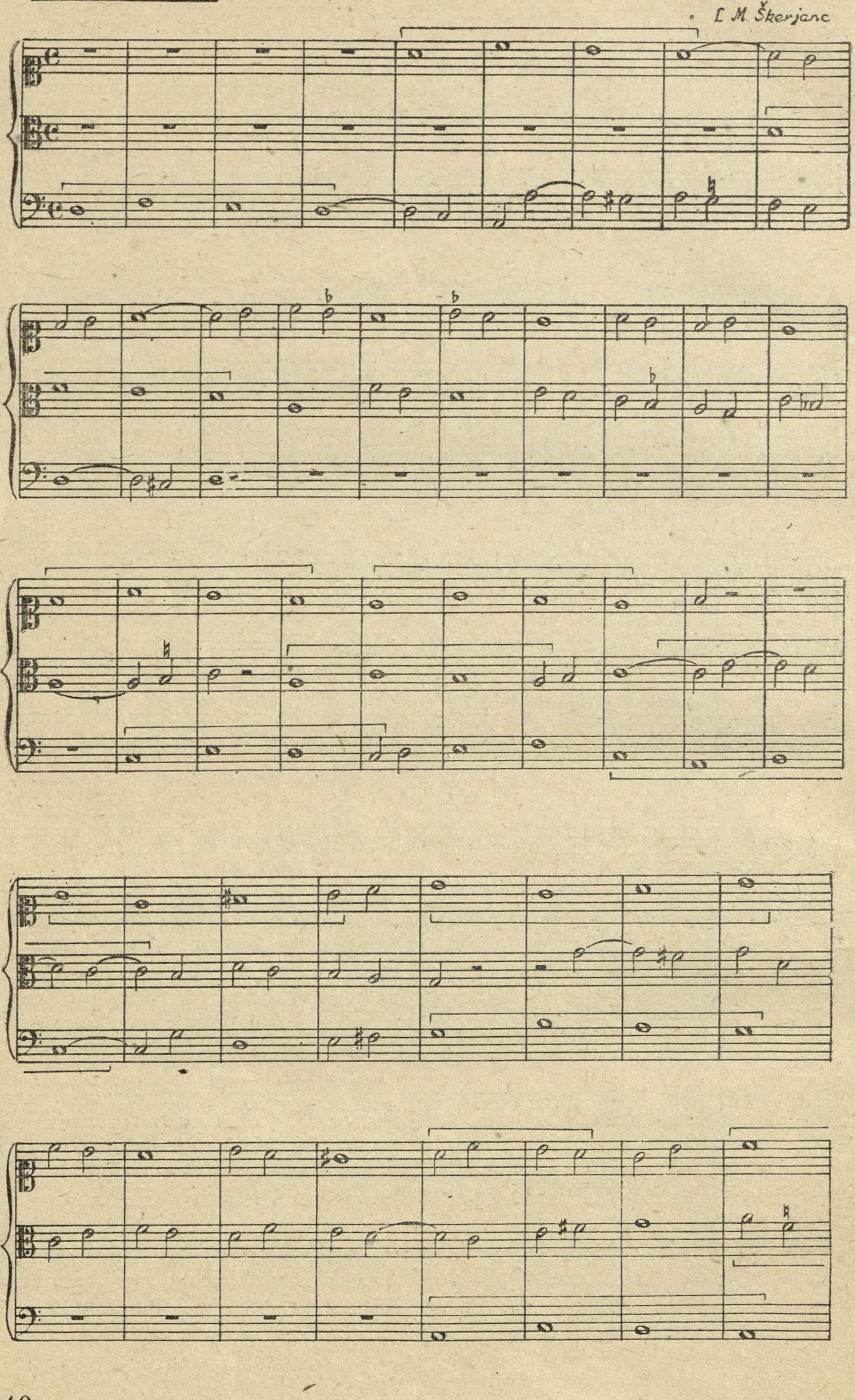
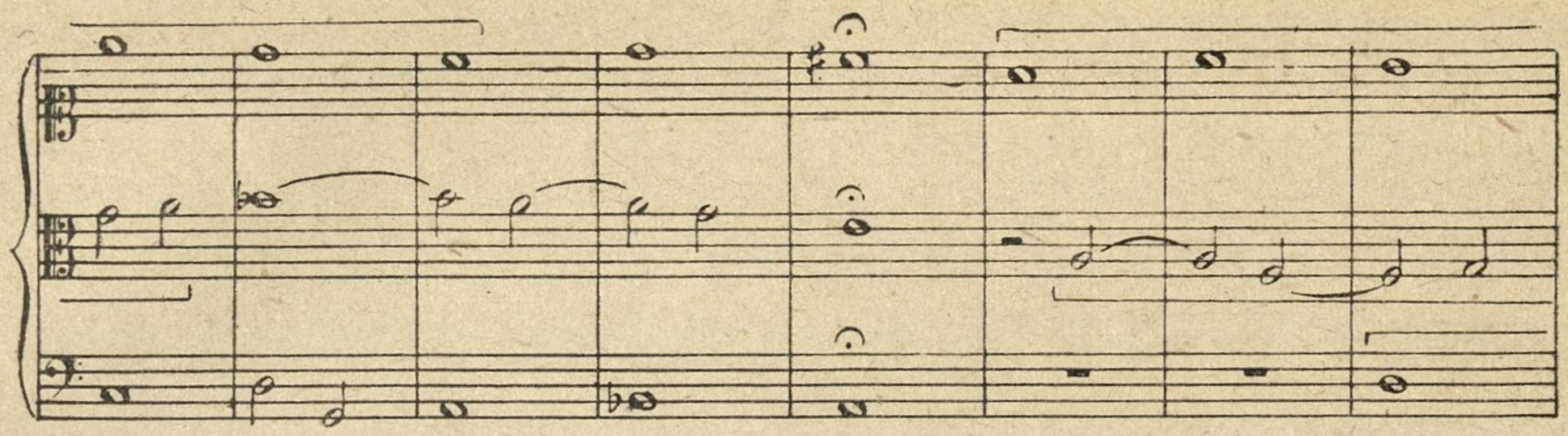
L. M. Škerjanc

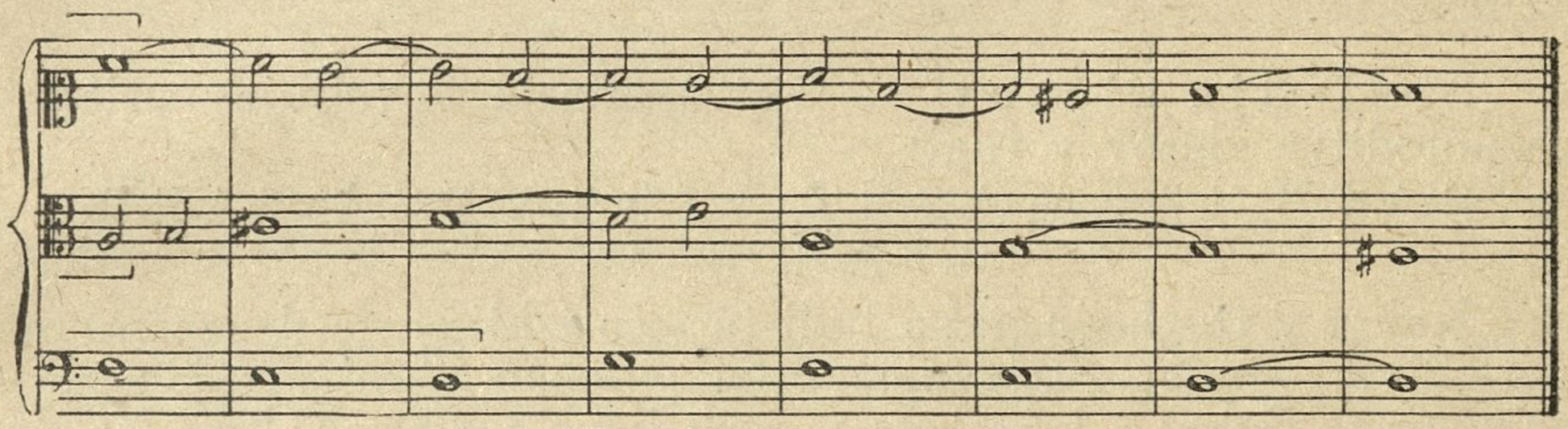




Analiza!

65. notni primer: *troglasna fuga*





Analiza!

D. ČETVEROGLASNA FUGA

§ 83 Sosledje glasov. — Četveroglasje dovoljuje naslednje razporeditve glasov v fugi:

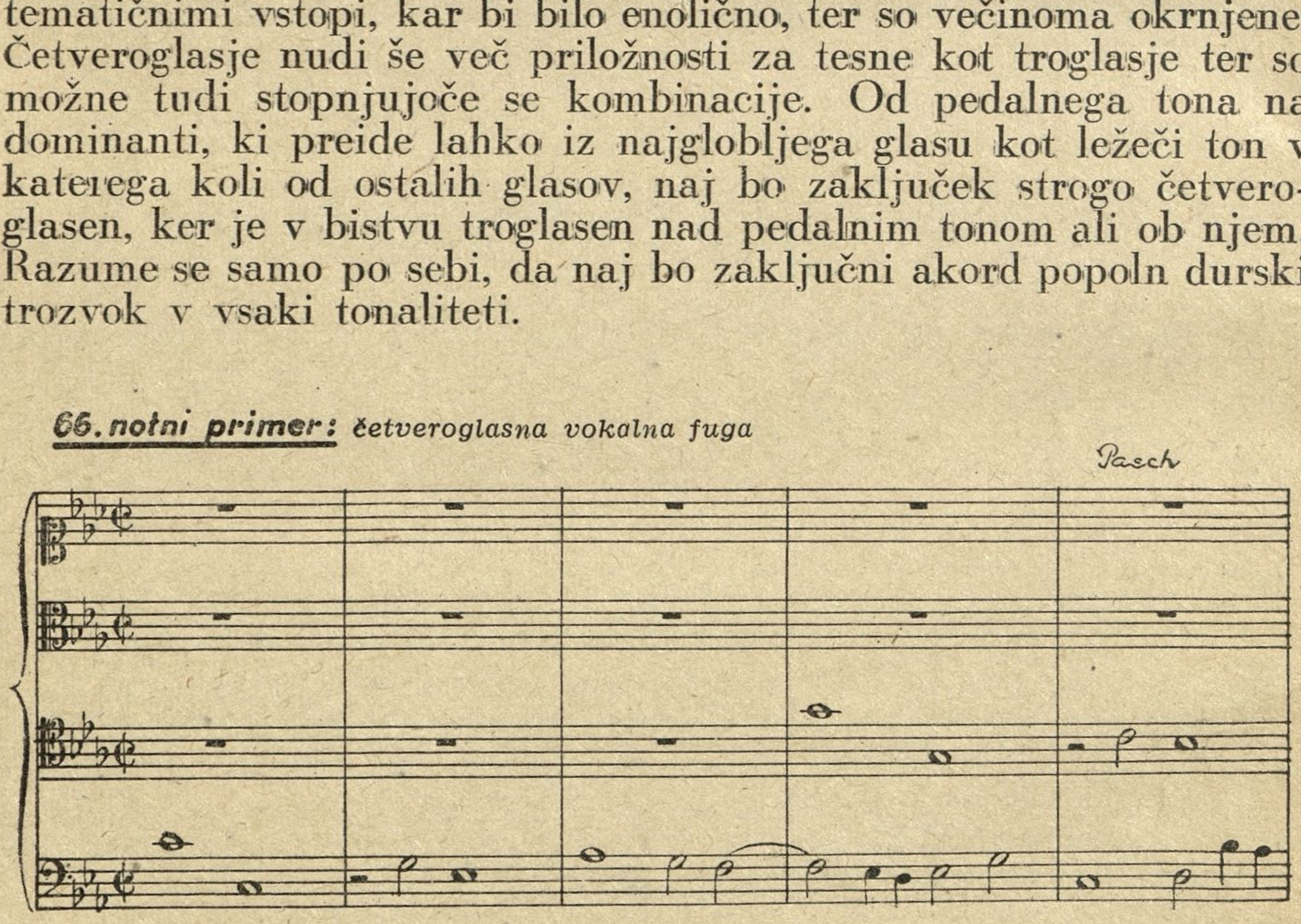
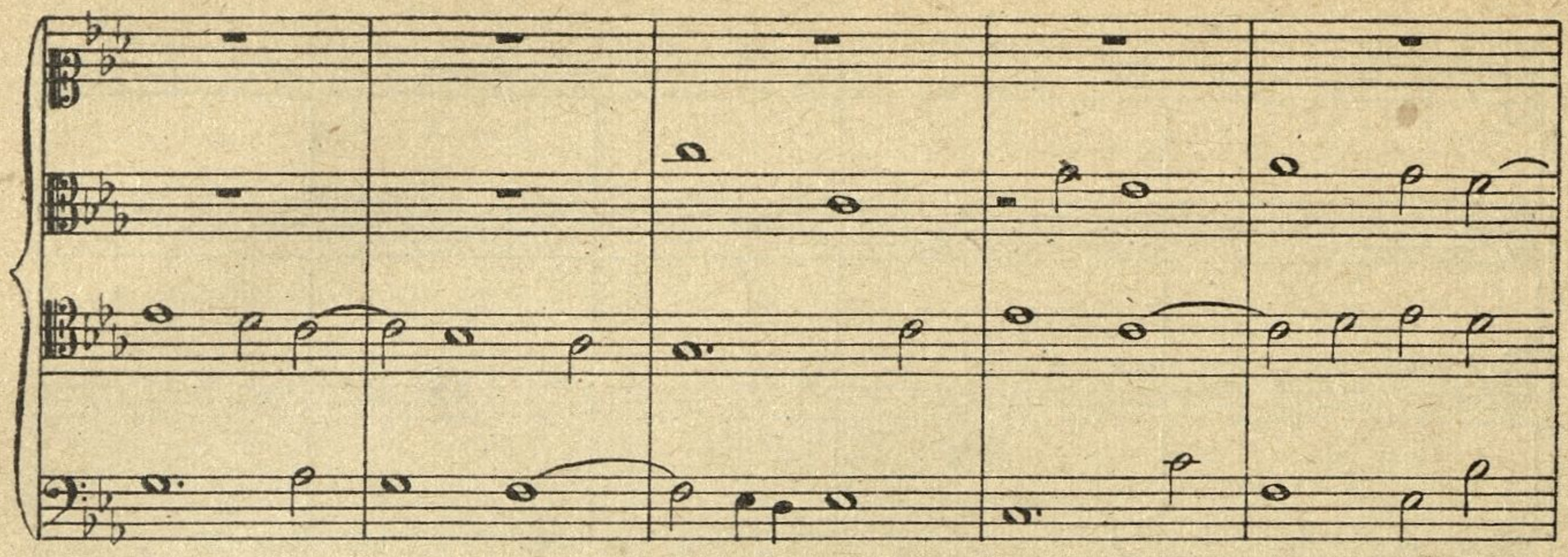
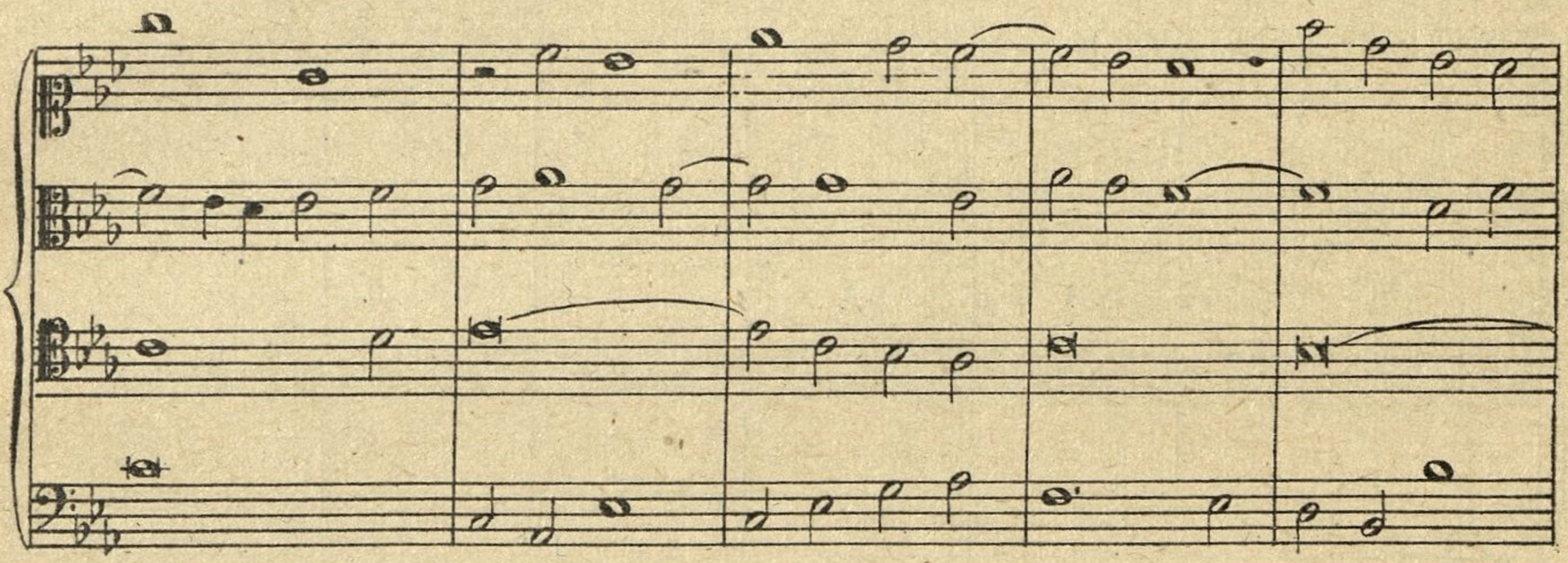
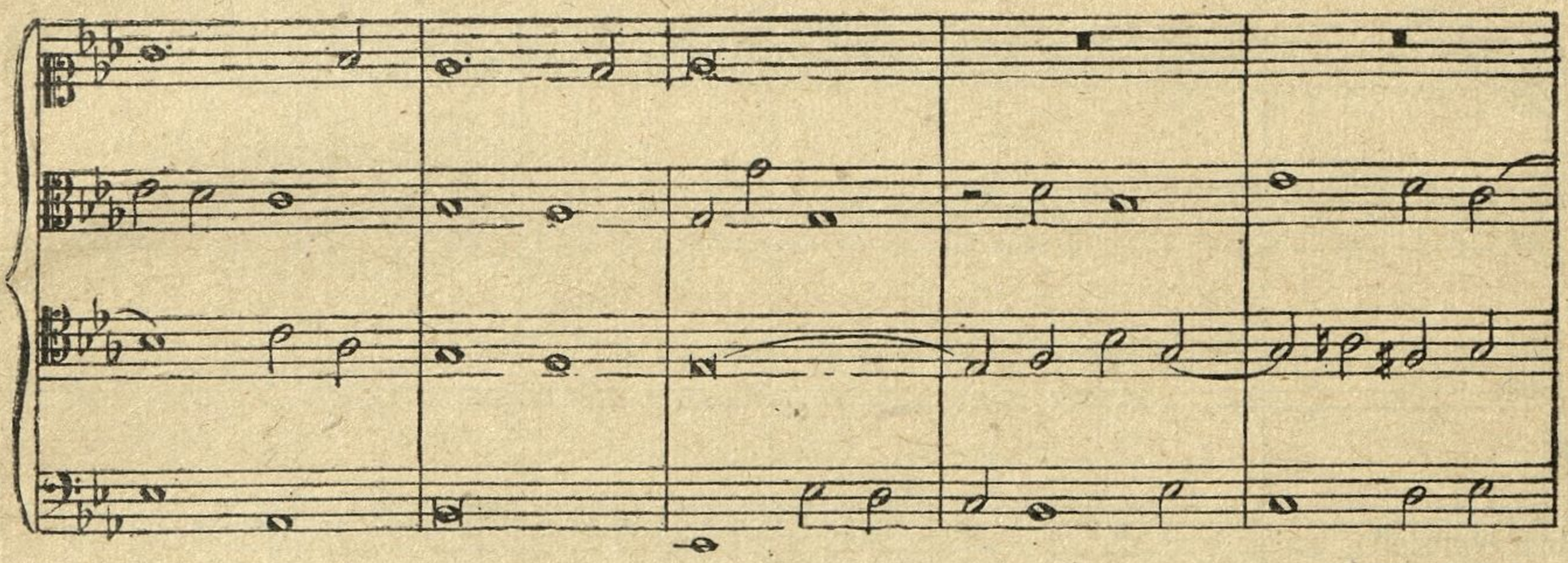
S-A-T-B, S-B-T-A; A-S-B-T, A-T-B-S; T-B-S-A, T-A-S-B;
B-T-A-S, B-S-A-T.

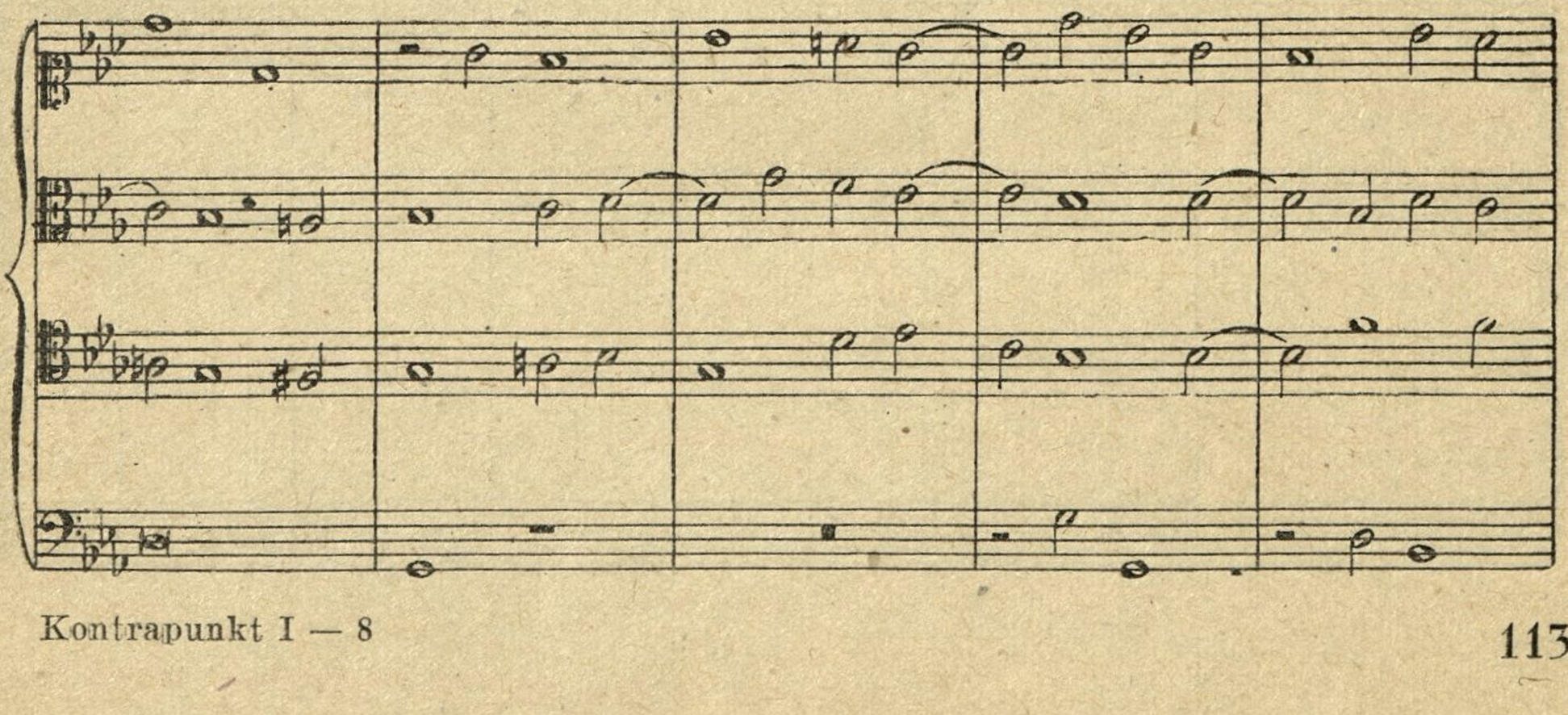
Kakor v troglasju, tako tudi tu niso izključene drugačne razporeditve; vendar zahtevajo potlej posebno obravnavo in zlasti zamenjavo duksa s komesom v vseh tistih primerih, kjer sta dva zaporedna glasova v oktavnem odnosu, n. pr. S-A-B-T.

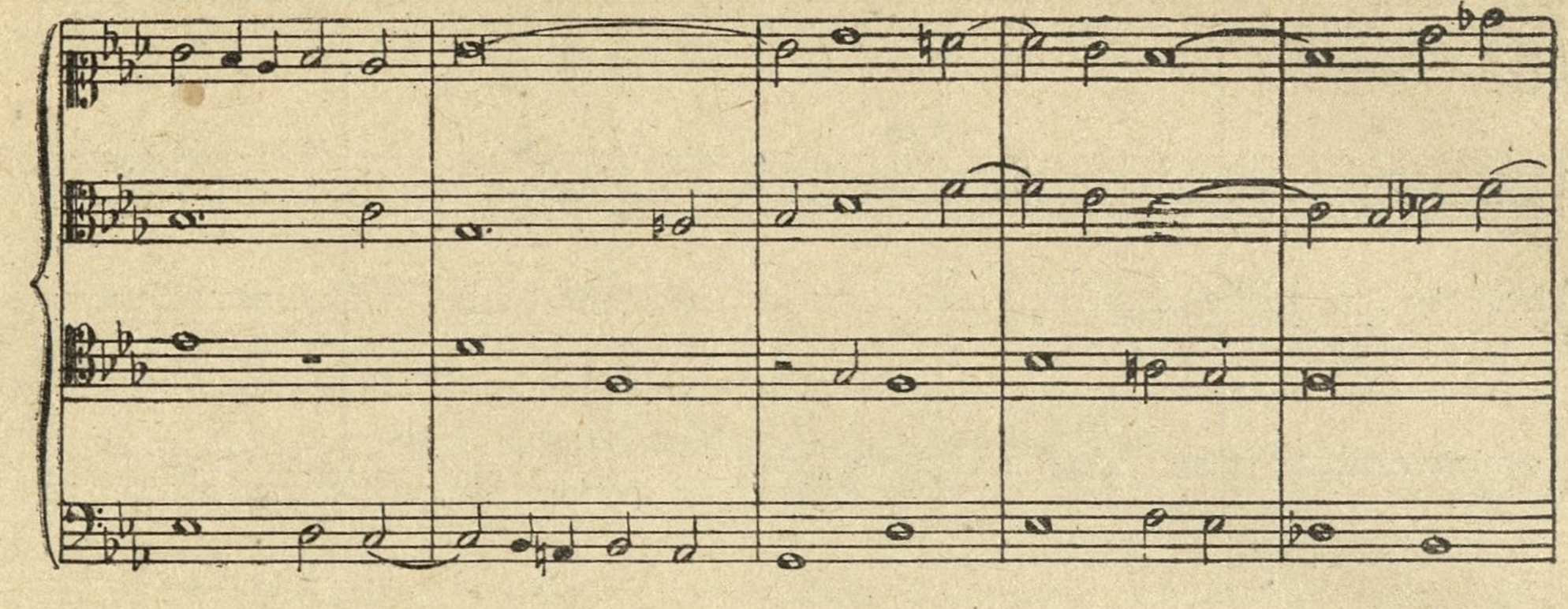
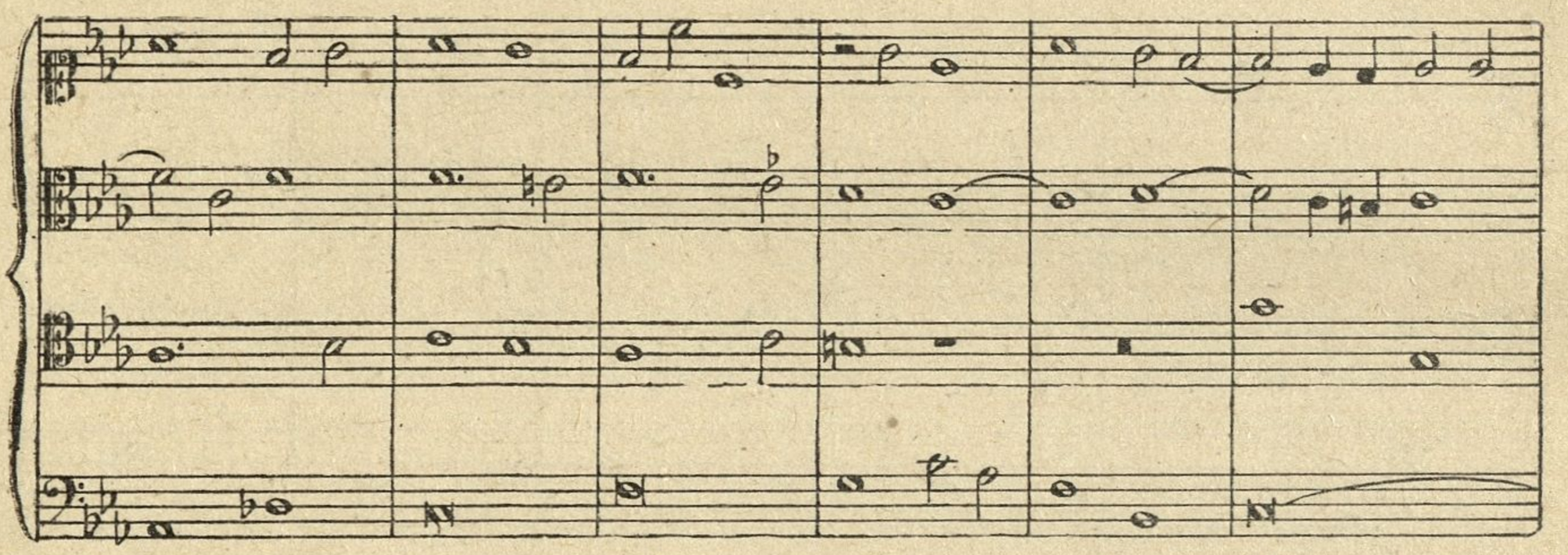
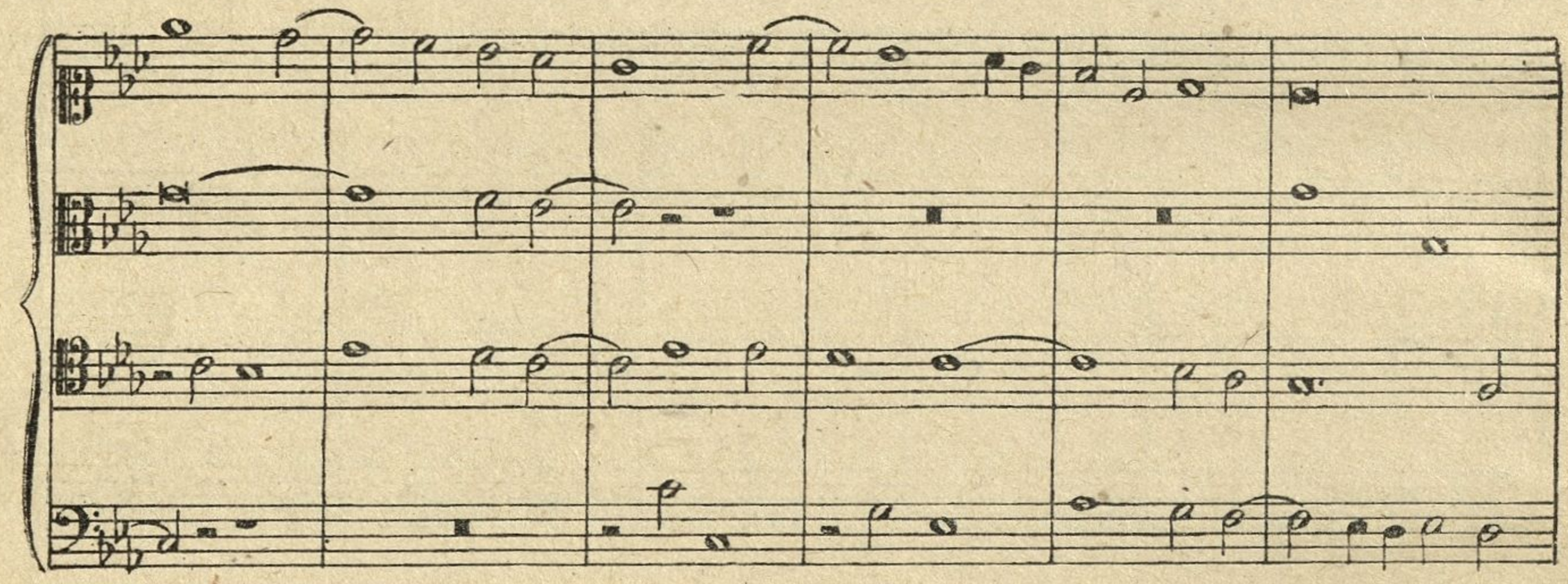
§ 84 Potek fuge. — V ekspoziciji si sledijo glasovi kot duks-komes-duks-komes, s čimer je kadenca na dominanti zagotovljena. Pri drugačnih sosledjih jo je treba dodati. V četveroglasni fugi uporabljamo tri kontrasubjekte, ki so lahko stalni. Medigre naj bodo kvečjemu troglasne in naj uporabljajo tematski material kontrasubjekta in se poslužujejo sekvenčnih postopov. Število izpeljav ni predpisano, prav tako ne število vstopov teme v posameznih izpeljavah; naravno pa je, da je malo izpeljav s štirimi tematičnimi vstopi, kar bi bilo enolično, ter so večinoma okrnjene. Četveroglasje nudi še več priložnosti za tesne kot troglasje ter so možne tudi stopnjujoče se kombinacije. Od pedalnega tona na dominanti, ki preide lahko iz najglobljega glasu kot ležeči ton v katerega koli od ostalih glasov, naj bo zaključek strogo četveroglasen, ker je v bistvu troglasen nad pedalnim tonom ali ob njem. Razume se samo po sebi, da naj bo zaključni akord popoln durski trozvok v vsaki tonaliteti.

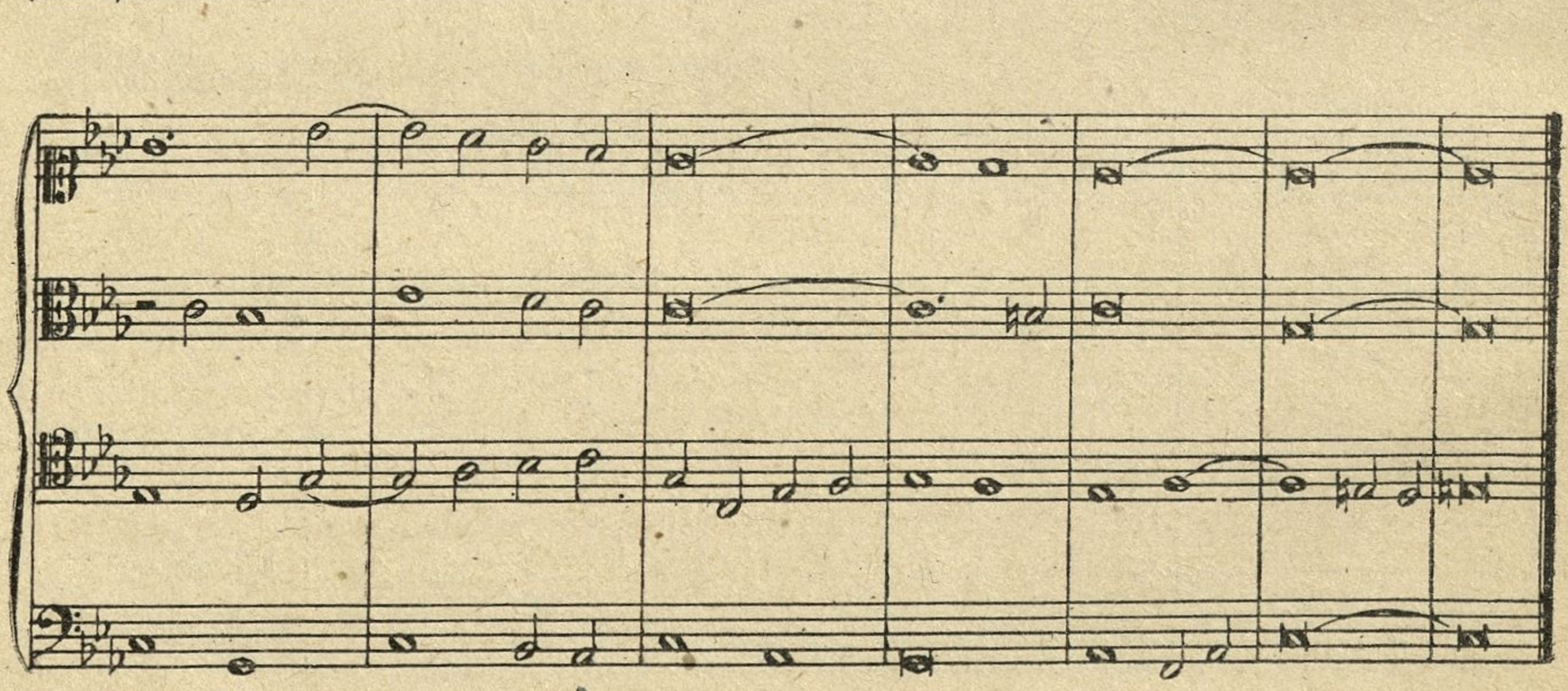
66. notni primer: *četveroglasna vokalna fuga*

Pasch









E. ZAKLJUČEK

Več kot četveroglasne fuge so grajene po istih principih kot prejšnje, le da so obsežnejše in kontrapunktično močneje prežete. Za šolsko fugo četveroglasje popolnoma zadošča, ker tudi instrumentalna fuga 18. stoletja redko prekorači njegov objem. Izdelava številnih četveroglasnih vokalnih fug v strogem stavu je eden osnovnih pogojev obvladovanja kontrapunktične tehnike in kompozicijske spretnosti sploh, zato ne zadošča samo analiza semkaj spadajočih del velikih mojstrov, ki sicer služijo kot zgled, a se jim je mogoče približati samo v lastnem delu istega sloga.

DODATEK

MOTET, MADRIGAL, MAŠA

Motet je poleg maše glavna oblika cerkvene glasbe 16. stoletja. Izvor izraza sega v 12. stoletje in je prvotno označeval posamezne glasove, ki kontrapunktirajo cantus firmus. Kasneje je prešlo ime z vrste na obliko (gl. § 2!) ter so razumeli pod njim vokalno skladbo brez spremljave (a cappella) z duhovnim tekstom; prvotno je pel vsak glas svoje posebno besedilo in se je pogostoma zgodilo, da je bilo besedilo enega glasu duhovno, drugega glasu pa posvetno. Tudi povsem posvetne skladbe so nosile naziv motet. Šele v 15. in 16. stoletju se je forma moteta izčistila ter so spadale vanjo a cappella skladbe z latinskim duhovnim besedilom, ki je bilo povzeto ponajveč iz latinskega prevoda biblije (Vulgata).

V motetu ima vsak besedni stavek svojo muzikalno izoblikovano in zaključeno frazo ter prinaša vsak odstavek teksta lastno muzikalno temo, ki jo glasovi med seboj posnemajo (imitirajo). Tako je motet sestavljen iz imitacijskih, pa tudi homofonnih epizod, ki se skupaj družijo v višjo enoto. Največji problem motetne kompozicijske tehnike je bilo ravno vskladenje posameznih odstavkov in njih zlitje v celoto. To nalogo so uspešno rešili šele veliki mojstri 16. stoletja.

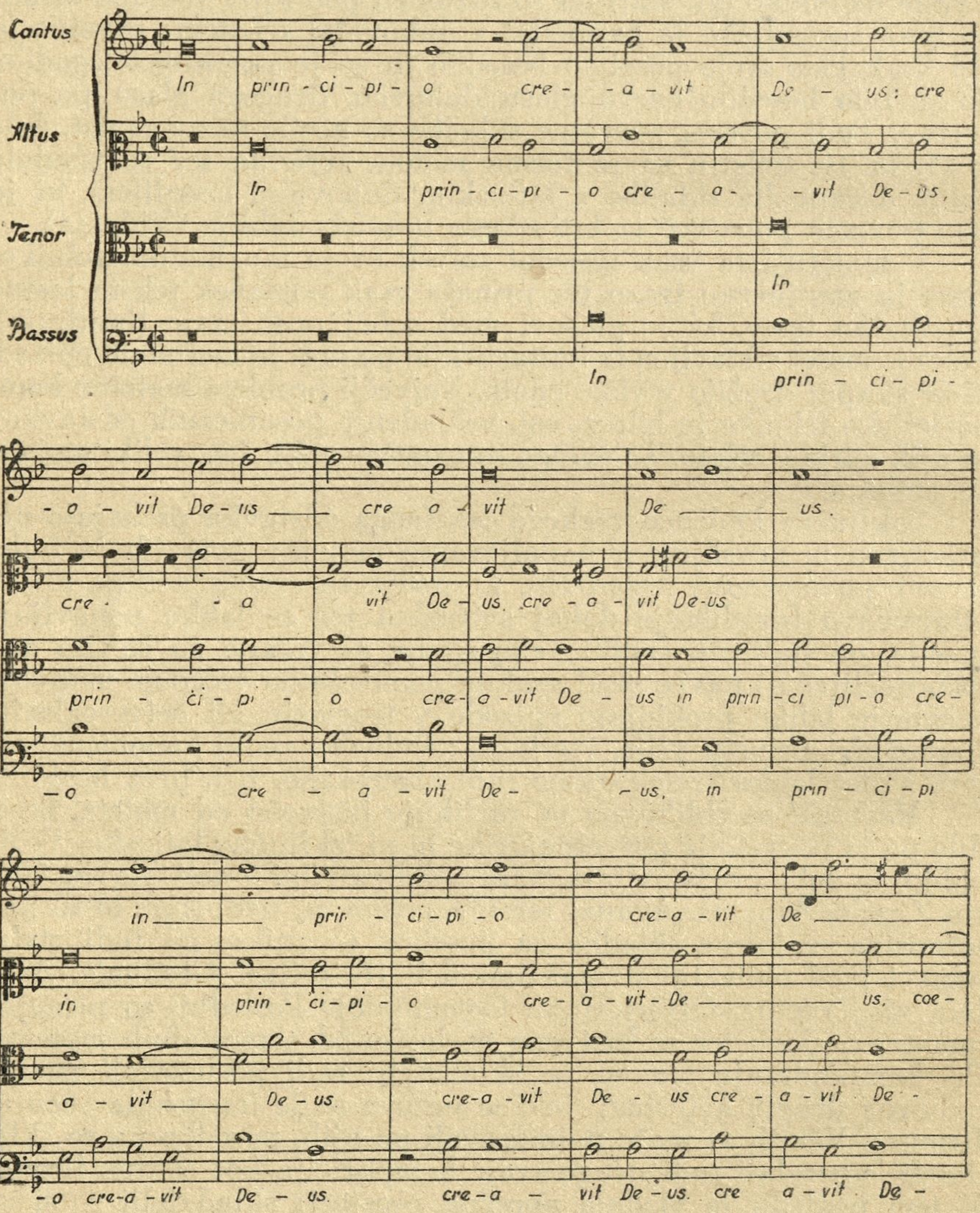
Zaključne kadence vsakega tekstnega odstavka prehajajo neprisiljeno in nevsiljivo v nadaljevanje moteta; zato jih je treba izvesti po možnosti z zadržki, ki podčrtajo vstop novega glasu. Obravnava besedila je dokaj svobodna ter se lahko ponavljajo besede, pa tudi celi stavki; zlogovanje ni vezano na število not. Priporočljive so pavze pred vsakim pomembnim vstopom motivov; večglasje lahko prekinjajo epizode v troglasju ali četveroglasju. Imitacijski princip velja vseskozi, vendar so redki kanonični moteti. Motet lahko koncipiramo tudi abstraktno, t. j. brez besedila.

Madrigal se oblikovno ne razlikuje bistveno od moteta, besedilo pa je povzeto iz posvetne lirike in ni izključno latinsko. Večjo obliko te dobe predstavljata *maša* z obligatnimi 5 deli (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus) ter »*Proprium de tempore*«, to so priložnostne cerkvene skladbe za posebne praznike, pa tudi stalni napevi med obligatnimi mašnimi deli (Introitus, Graduale, Alleluia ali Tractus, Offertorium, Communio). Poslednji so pisani v motetnem slogu ter se bistveno ne ločijo od samostojnih motetov. Pri komponiranju maš so se skladatelji radi posluževali znanih napevov drugih avtorjev; takšna osnova se je imenovala »cantus firmus«. Včasih so maše poimenovali po njih, neredko pa so skladatelji uporabili tudi druge svoje kompozicije kot cantus firmus. V tem pogledu je vladala popolna prostost; skladatelji so si iz-

posojali napeve pesmi za gradnjo maš, v katerih so skušali podati višek tehnične kompozicijske spretnosti.

Komponiranje motetov v strogem stavu predstavlja praktično uporabo pridobljene kontrapunktične tehnike in zato najuspešneje zaključuje vežbanje v strogem stavu. V tem pogledu mu gre prednost pred kompozicijo fug, ker predstavlja uporabno vokalno skladbo konkretne vsebine, ki jo predpisuje izbrani tekst.

Razume se samo po sebi, da je komponiranje madrigala popolnoma istovetno s kompozicijo moteta.

67. notni primer: Gallus, opus mus XCIX:

us, coe lum et ter- ram et spi-ri-tus

lum et ter ram et spi-ri-tus Do-mi-ni

-us, De-us coe lum et ter ram et spi-ri-

-us coe lum ét ter - ram, et ter - ram, et spi-ri-tus Do-mi-

Do-mi-ni fe-re-ba-tur, fe-re-ba-tur

fe-re-ba-tur, fe-re-ba-tur su-per a

-tus Do-mi-ni fe-re-ba-tur fe-re-ba-tur su-per a

ni fe-re-ba-tur, fe-re-ba-tur su per a

su-per a quas et vi-dit De-us cun-

-quas, su-per a quas; et vi-dit De-us

quas, su-per a quas; et vi-dit De-us cun-cta, quae

quas; et vi-dit De-us cun-cta, quae fe-ce-

-cta, quae fe - ce - rat, et e-rant val-de bo-na et e-rant val-de

cun-cta, quae fe - ce-rat et e-rant val-de bo-na, et

fe _____ ce - rat, et e-rant val-de bo-na et e-rant

_____ ce - rat, et e-rant val-de bo-na et e-rant val-de bo-na

bo - no et e-rant val-de bo-na, et e-rant val-de bo -

e-rant val-de bo-na, et e-rant val-de bo-na et e-rant

val-de bo-na et e-rant val-de bo-na, et e-rant val-de

et e-rant val-de bo-na, et e-rant val-de bo-na, val-

-na, bo - na, et e-rant val-de bo _____ na

val-de bo - na, et e-rant val-de bo _____ na

bo-na, et e-rant val-de bo-na, et e-rant val - . - de bo _____ na.

-de bo-na, et e-rant val-de bo-na, et e-rant val-de bo - na

UPORABLJENA LITERATURA

J. J. Fux, Gradus ad Parnassum. 1725.
L. Cherubini, Cours de Contrepoint et de Fugue; italijanska izdaja (L. F. Rossi).
M. Haller, Kompositionslehre. 1891.
H. Bellermann, Der Contrapunkt. IV. izdaja. 1901.
A. Gédalge, Traité de la fugue. 1901.
A. Dubois, Traité de contrepoint et de la fugue.
H. Riemann, Große Kompositionslehre. 1901/5.
H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. 1914.
L. Bussler, Der strenge Satz. 1905.
V. d'Indy, Cours de composition musicale. 1912.
St. Krehl, Kontrapunkt. 1908.
I. Knorr, Lehrbuch der Fugenkomposition. 1911.
R. Stöhr, Praktischer Leitfaden des Kontrapunkts. 1911.
E. F. Richter, Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts.
E. F. Richter, Lehrbuch der Fuge. 1909.
O. Pasch, Kontrapunktslehre.
G. G. Bernardi, Contrappunto. 1923.
G. Konjus, Kurs kontrapunkta strogogo pis'ma v ladah. 1930.
K. Jeppesen, Kontrapunkt. 1935.
E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts. 1917.
L. M. Škerjanc, Nauk o kontrapunktu. 1933 (skripta).
Iz poslednje knjige je povzeta tudi strokovna slovenska terminologija.
Za analizo so poleg zadevnih odstavkov v navedenih knjigah služile še tudi analize in kritično-analitične izdaje, ki so jih oskrbeli Riemann, Schering, Schenker, Werker, Busoni, Muggelini, Petri, Casella, Blanche Selva, Dupré in drugi.
Za zgodovinski očrt so poleg ustreznih mest iz navedenih knjig nudila oporo še naslednja dela:
R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten. 1900/4.
H. Riemann, Musiklexikon. VIII. izdaja. 1914.
H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. 1904/15.
H. Riemann, Kleines Handbuch der Musikgeschichte. 1914.
A. Prosnitz, Kompendium der Musikgeschichte. 1901.
E. Naumann, Illustrierte Musikgeschichte. (1885.)
A. Einstein, Geschichte der Musik. 1934.
H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance.
K. Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz. 1925.
E. Blom, Music in England. 1947.
in drugi priročniki ter leksikalna dela splošnega značaja.

VSEBINA

Strogi stav

Predgovor 7
Uvod 11

Prvo poglavje

Enojni kontrapunkt 21
A. Metrične, ritmične, melodične in harmonične osnove strogega stava 23
B. Notacija 37
C. Vaje v kontrapunktiranju 40

Drugo poglavje

Dvojni kontrapunkt 73

Tretje poglavje

Imitacija in kanon 83
A. Imitacija 85
B. Kanon 90

Četrto poglavje

Vokalna fuga 97
A. Splošen očrt 99
B. Dvoglasna fuga 105
C. Troglasna fuga 108
D. Četveroglasna fuga 112
E. Zaključek 115

Dodatek

Motet, madrigal, maša 117

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
Za založbo Matija Bravničar

Natisnila Tiskarna »Ljudske pravice«
v Ljubljani 1952

Obseg 8 pol

COBISS %042%00
NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
0000043682 6

37(075.3):781.42