

MŪZIKAS TEORIJA UN ANALĪZE

KONTRAPUNKTA DAUDZVEIDĪBAS FENOMENS KĀ POLIFONIJAS MĀCĪBAS PAMATS

Georgs Pelēcis

Atslēgvārdi: variafonija, kontrfonija, reflektofonija, kontrapunkta spriedzes koeficients, ekstensīva vai intensīva spriedze

Ievads

Nosaukumā pieteiktajai tēmai iecerēts veltīt vairākus rakstus. Pirmajā no tiem tiks aplūkots noteikts teorētisko problēmu loks vēl bez iedziļināšanās mūzikas vēstures liecībās un partitūrās. Raksta mērķis ir atsevišķu ar kontrapunktu saistītu koncepciju izcēlums un to vispārējs raksturojums.

Jau kopš seniem laikiem polifonija sastopama tautas daudz balsībā, vairāk nekā tūkstoš gadu tā pārstāvēta neskaitāmu komponistu daiļradē, vairāk nekā gadsimtu ir mācību priekšmets mūzikas izglītības iestādēs, kā arī aktīvas muzikoloģiskās izpētes objekts. Tomēr, atšķirībā no harmonijas un formas mācības¹, polifonijas mācība joprojām nepastāv! Mācības jēdziens šajā gadījumā izprotams divējādi: vai nu kā atsevišķa zinātnieka, domātāja uzskatu sistēma, vai arī kādas zinātnes pamatprincipu kopums jeb ticības doktrīna.

Protams, ne katra zinātnes nozare izklāstāma *mācības* veidā un žanrā. Saiknē ar polifoniju nosaukums *mācība* līdzšinējās publikācijās (ciktāl izdevies apzināt nozīmīgāko šai tēmai veltīto literatūru) lietots tikai vienreiz, lai apzīmētu atsevišķa polifonijas atzara – kanonu tehnikas – problēmiku; šo jēdzienu izmantojis Sergeja Taņejeva nepabeigtā pētījuma *Uchenije o kanone* (“Mācība par kanonu”) izdevējs Viktors Beļajevs (Taneev 1929). Citas polifonijas tēmas pagaidām nav tik vispusīgi izstrādātas. Arī pārstatāmā kontrapunkta teorija samērā pilnīgi izklāstīta vienīgi saiknē ar divbalsību (piemēram, Mediņš 1983). Turpretī t. s. vienkāršais kontrapunkts vispār nav vēl sagaidījis adekvātu izvērtējumu. Tā nosacīts sadalījums pašķirās veikts vēl 18. gadsimtā (Fux 1725). Taču tieši vienkāršajā kontrapunktā slēpjas virkne vēl joprojām nedefinētu principu un aspektu, kas gaidīt gaida atzišanu un sistematizāciju. Līdztekus jau esošās teorētiskās pieredzes strukturēšanai tas liktu jaunās mācības pamatus, atklājot polifoniju visā tās pilnībā kā daudz balsības neatņemamu, specifisku iezīmi.

Jāņem vērā vēl kāds apstāklis: harmonijas un formas mācību pamatā ir teorētiski un praktiski nepārprotamas mūzikas šūniņas – attiecīgi, akords un motīvs. Polifonijai līdzīgu šūniņu nav. Tādējādi teorētiķi līdz

¹ To izstrādē lielu ieguldījumu devuši Zīgrīds Vilhelms Dēns (Dehn 1840), Arnolds Šēnbergs (Schönberg 1911), Ādolfs Bernhards Markss (Marx 1837–1847), Hugo Leihentrits (Leichtentritt 1912) un daudzi citi. Šiem harmonijas un formas mācību autoriem bija savs, skaidri formulēts skatījums gan uz mūzikas piemēru loku, gan formas un harmonijas izpausmju dažādību. Tādējādi bija iespēja to izsmeltoši aprakstīt un sistematizēt, pamatoti apzīmējot savu veikumu kā mācību jeb teorētisko doktrīnu.

šim klasificējuši tikai rakstības tehniku (t. s. vienkāršā un pārstatāmā kontrapunkta noteikumi būtībā ir harmonijas prasības, lai izvairītos no nekontrolējamām disonansēm faktūras vertikālē).

Polifonijas (kontrapunkta) analizē harmonijas (akordu) šūniņu vietā atskaites vienības ir daudz ilgstošāk skanošas uzbūves, kurās balsu attiecību jeb faktūras specifika nemainās, ir stabila, viennozīmīga. Šādas uzbūves var dēvēt par kontrapunktiskajām jeb faktūras fāzēm. Analītisku iedziļināšanos pelnījusi gan katra fāze pati par sevi, gan arī to proporcijas un maiņa, kas iezīmē augstākā līmeņa ritmu mūzikas kopējā plūdumā.

Mēģināsim pierādīt, ka ceļā uz polifonijas mācību nevar iztikt bez kontrapunkta kvantitatīvo un kvalitatīvo aspektu iztirzājuma. Tas sniedz priekšstatu par polifoniju kā daudzšķautņainu un visai mainīgu fenomenu.

Parametri, kas raksturo mūzikas skanējumu, ir melodija, ritms, tembrs un forma. Daudzbalsīgā izklāstā to klāstu papildina harmonija, faktūra un polifonija. Pēdējā tiek dēvēta arī par *kontrapunktu*, un šis jēdziens ietver vairākas nozīmes:

- 1) termina *polifonija* sinonīms;
- 2) vārda *apvienojums* sinonīms;
- 3) daudzu augstskolu polifonijas pamatkursa (*kontrapunkts un fūga*) pirmās daļas nosaukums;
- 4) faktūras lineāri izklāstīto balsu vai slāņu kopskanējums;
- 5) lineārās faktūras kopskanējuma veidošanas noteikumi (vienkāršais un pārstatāmais kontrapunkts);
- 6) pavadošās balss nosaukums;
- 7) atsevišķu skaņdarbu nosaukums (piemēram, atsevišķas daļas Johana Sebastiāna Baha *Fūgas mākslā* un Rodiona Ščedrina *Polifonajā burtnīcā*);
- 8) minēsim arī šveiciešu muzikologa Ernsta Kurta kontrapunkta koncepciju, kuras pamatā likti tādi jēdzieni kā "kontralineārais" (*kontralinearer*) un "paralineārais" (*paralinearer*) rakstības veids (*Schreibart*), uzsverot kontrapunkta polimelodisko būtību (pārstāsts pēc Kurth [1917] 1956: 100).

Katrai no šīm kontrapunkta nozīmēm ir visai bagāts saturs. Mēģināšu izcelt svarīgāko, kas tuvinātu mūs *polifonijas* jēdziena izpratnei, daudzpusīgākam teorijas un *polifonijas mācības* skicējumam.

Iekams tiek formulēts *polifonijas* kā mūzikas parametra jēdziens, jāuzsver, ka polifonija atspoguļo kādu specifisku daudzbalsības īpašību (definēšu to raksta turpinājumā), taču latviešu valodā šis jēdziens nav uzskatāms par vārda *daudzbalsība* sinonīmu kā, piemēram, angļu un franču valodās. Polifona faktūra rodas dažādu

principu mijiedarbes rezultātā; turpinājumā akcentēšu divus būtiskākos, kas saistīti ar dzirdes sistēmas īpatnībām.

Dzirde uztver daudz balsīgu mūzikas izklāstu gan kā tās elementu (balsu) integrāciju, gan arī diferenciāciju. Kolektīvā muzicēšana dialektiski apvieno abus pretējos aspektus, kurus var nosaukt arī citādi: **integrācija** (vertikāle, harmonija) un **diferofonija** (polifonija).

Mūzikas praksē elementu integrācija un diferenciācija daudz balsīgā faktūrā reti ir balansā. Parasti viena faktora dominante nomāc cita nozīmi. Un otrādi – viena faktora neizteiksmībā pieaug pretējā faktora iedarbība. Polifonās analīzes pirmais uzdevums ir novērtēt diferenciācijas jeb diferofonijas dabu, noteikt **diferenciācijas pasivitāti** vai **aktivitāti**, kā arī precizēt tās gradāciju.

Polifonijas faktori

Diferenciācija var izpausties šādi:

- melodisko variantu kontrapunktā (atbilstoši tradīcijai tas neprecīzi tiek dēvēts par heterofoniju, bet korektāk būtu lietot apzīmējumu *variafonija*) –
A
A1
- sevišķi spilgti – izteikti atšķirīgu līniju kopskanējumā (dēvēts par kontrastu vai dažādtēmu polifoniju, bet lielāku precizitāti un skaidrību viestu nosaukums *kontrfonija*) –
A
B
- diferenciācijas reljefākā gultne ir kādas melodiskās līnijas atkārtojums citā(-s) balsī(-s), iezīmējot intonatīvo vienotību, sasaukšanās efektu – imitāciju, kanonu; te vietā būtu jēdziens *reflektofonija*²:
A
A1.

Reflektofonija var papildināt, paspilgtināt variafonijas un kontrfonijas faktoros, kas mēdz arī savstarpēji mijiedarboties. Neraugoties uz to, starp variafoniju un kontrfoniju nav krasas robežas. Drīzāk tās viena otru nomaina, te koncentrēti, te izklaidēti parādoties kādas balsis (vairāku balsu) individualizācijā. Izvirzītā tipoloģija³ ļauj saskatīt zināmu hierarhiju polifonijas izpausmēs:

- balsu attiecības variafonijas-kontrfonijas ietvaros ir **balsu pamatmijiedarbes polifonija**;
- balsu attiecības ar reflektofonijas izpausmēm ir **balsu intonatīvi uzsvērtās mijiedarbes polifonija**;
- balsu attiecības fūgas⁴ un fūgveida procesos ir **balsu īpašās un izvērstās mijiedarbes polifonija**.

² No latīņu *reflectare* – atspoguļot.

³ Jaunās terminoloģijas piedāvājuma iemesls ir tradicionālo apzīmējumu nepietiekamība un maldīgums. Piemēram, termins *heterofonija*, kas pašreizējā izpratnē nozīmē intonatīvo variantu kontrapunktu, sakņojas jēdzienā *hetero-*, kam pēc būtības jānorāda uz atšķirību, pretējību. Termins *homofonija* vairāk atbilst tam, ko pašlaik dēvē par heterofoniju, taču tā nozīme ir maldinoši pretēja. Pārpratumus rada arī termins *kontrastpolifonija*, visai reti atspoguļojot īstu kontrastu. Tādā pašā nozīmē lieto jēdzienu *dažādtēmu polifonija*, bet arī tam ne vienmēr atbilst tieši *tēmu* kopskanējums. Terminoloģijas reducēšana, izmantojot kopsaucējus *-fonija*, *fonisms*, šķiet loģiska, tomēr cerība uz muzikologu atteikšanos no ierastās terminoloģiskās tradīcijas ir visai niecīga.

⁴ Fūgas princips izpaužas kā tēmas (melodijas) vairākkārtējs izklāsts skaņdarba dažādās balsīs, mainoties tonalitātēm (laikmēģajā mūzikā reizēm arī tikai skaņaugstumiem, bez skaidras tonālās organizācijas) un (parasti) mijā ar intermēdijām. Fūga ir skaņdarba forma, kur fūgas principam ir noteicošā loma.

Visu trīs principu mijiedarbe mūzikas praksē parādās dažādās proporcijās un kopumā atspoguļo daudz balsības **kontrapunkta fonismu**, kam līdzās harmonijas fonismam ir neatsverams ieguldījums faktūras specifikas un skanējuma izteiksmības atklāsmē.

Polifonās mūzikas pamatā ir daudz balsības elementu plurālisms jeb **kontrapunkta elementu daudzējādība**. Šo elementu skaits jeb **kvantitatīvais** aspekts ir svarīgs un interesants ne tikai no faktūras, bet arī no kompozīcijas tehnikas un mūzikas satura skatpunkta. Kvantitatīvais aspekts var izpausties melodisko līniju sablīvējumos un sonorā lauka efektā vai, gluži pretēji, skaidri uztveramā kontrapunktā ar tam piemītošo spēles garu. Kvantitatīvā aspekta izmaiņas var radīt dažādu – suverēnu, untumaini mainīgu, “ģeometriski” kristalizētu, elastīgu un ritmiski pulsējošu izklāstu.

Taču ne kontrapunkta elementu daudzveidība, ne faktūras diferenciācija vēl neizsmēļ polifonās dimensijas būtību – to analizējot, jāņem vērā arī **kvalitatīvais** aspekts. Bieži kontrapunkta fonisms atklājas tikai kāda ekstensīva faktora dēļ. Analīzes procesā jāreķinās ar abu faktoru klātbūtni – kā **polifonijas ekstensitāti**⁵ (divu funkcionāli dažādu elementu apvienojums, kas nav specifiski polifons – piemēram, melodija un pavadijums), tā arī **intensitāti** (divu specifiski polifonu elementu, piemēram, melodisko līniju vai funkcionāli vienlīdzīgu faktūras slāņu apvienojums). Mūzikā abi šie faktori ir svarīgi un bieži sastopami, bet skaniskie rezultāti ir dažādi.

⁵ Polifonijas ekstensitātes apstākļos polifonās rakstības tehnika nav apzināti lietota, tomēr zināms polifonijas īpatsvars ir.

⁶ Terminu *kontrapunkta spriedze* (*kontrapunkticheskoe naprjazhenie*, oriģinālā *контрапунктическое напряжение*) piedāvā Maskavas muzikologs Igors Kuzņecovs (Kuznecov 1994: 80).

⁷ Faktūras balsu viendabību paredz arī klasiskās harmonijas mācība, kuras pārstāvji, iekļaujot savos teorētiskajos darbos piemērus, tos parasti sniedz četrbalsīga kora balsu vidējā reģistrā. Ir svarīgi atcerēties, ka jebkurās citās pozīcijās vertikālie kompleksi, saskaņas var krasi mainīt kā harmonijas izteiksmību, tā arī tās teorētisko jēgu, faktiski uzburot pavisam citu, jaunu harmoniju, kas atšķiras no mācību grāmatā šķietami adekvāti aprakstītās. Te arī savu korekciju ienes skanējuma ekstensīvais faktors, kas visos mūzikas parametros rod neizsmējamu tēlu bagātību un nianses. Polifonijas jomā iepriekšminētās atšķirības balsu reģistrālajā izkārtojumā, tembra kolorītā, lokācijas telpā, atsevišķu faktūras līniju teksta nesakrītība, vokālo partiju un teksta izmantojums paver bezgalīgi daudz ekstensīvās izteiksmības akcentu iespējas, kas ļauj iedziļināties kontrapunkta intonatīvi psiholoģiskajā pasaulē. Analīzes lauks te ir ļoti plašs un saistošs.

Mainīga daba ir arī polifonijas kopējam veidolam. Plašs paņēmieni klāsts ļauj panākt izteiksmīgu diferenciācijas efektu (resp., zināmu polifonijas iespaidu) arī faktūrā, kas nav specifiski polifona: to nosaka atšķirības dinamikā un tembrā, tempa un faktūras izmaiņas, elementu dažādās funkcijas un telpiskais izkārtojums, mūzikai skanot uz skatuves, zālē vai aizkulisēs. Šādu efektu spilgtumam ir ārējs, ekstensīvs raksturs, kas vēl nesasniedz pilnīgāko **kontrapunkta spriedzi**⁶. Jo lielāka ekstensitāte, jo dziļākas atšķirības faktūras sastāvdaļās. Polifonija kļūst intensīvāka daudz balsībā, kur visas līnijas (jo īpaši melodiskās) ir funkcionāli vienlīdzīgas. Šāda polimelodiskā ansambļa viendabīgie dalībnieki pārstāv augstākā līmeņa variafoniju⁷, tomēr atšķirības izpaužas simultāni skanošo intonāciju, to ritma un struktūras (sintakses) jomā.

Harmonijas mācības, harmoniskās analīzes teorētiskā attīstība un sistēmiskums sasniegti, pateicoties koncepcijai un skaidras mērvienības esamībai – *akordam*. Polifonijai, kontrapunktam un polifonijas teorijai tādas mērvienības nav! Skaidrs, ka te arī nevar būt nekādas mirkļiedarbes (punktveida, momentveida) mērvienības... Polifonijas raksturojumu ar **kontrapunkta spriedzes koeficienta** palīdzību var attiecināt tikai uz relatīvi izvērstiem (katrā gadījumā atšķirīgiem) skaņdarba posmiem. Tomēr, rezumējot iepriekš izklāstīto, iezīmējas šāda koeficienta teorija.

Kontrapunkta spriedze ir atkarīga no faktūras veidola. Viens kontrapunkta tips ir dažādu stilu polimelodiskai faktūrai, cits – faktūrai ar melodiju un pavadījumu (jo arī tajā vismaz nosacīti izpaužas zināma faktūras slāņu suverenitāte jeb saikne ar polifoniju) vai daudz balsībai ar figuratīviem elementiem. Tādēļ pirms kontrapunkta spriedzes noteikšanas jānoskaidro faktūras veids un jāprecizē tā būtība. Svarīgākie rādītāji ir polimelodika (**pm**), melodijas un pavadījuma elementu pāris (**mp**) un figurācijas līniju (slāņu) klātbūtne (**fig**). Katra rādītāja nozīmi ir ieteicams fiksēt ar norādēm *min*, *mid* vai *max*. Var veidoties arī nepieciešamība norādes apvienot (piemēram, *pm* – *min*, *mp* – *max*, *fig* – *mid*). Tādējādi iespējams precizēt lauku, kurā veidojas kontrapunkta spriedze.

Kontrapunkta spriedzes koeficients (**KSK**) un tā līmeņi ir atkarīgi no kontrapunkta pasivitātes (**P**), aktivitātes (**A**), ekstensitātes (**AE**) vai intensitātes (**AI**).

1. tabula. Kontrapunkta spriedzes koeficienta līmeņi

Kontrapunkta spriedzes koeficienta (KSK) kāpinājums	P – pasīvā diferenciācija
	AE – aktīvā un ekstensīvā diferenciācija
	AI – aktīvā un intensīvā diferenciācija

13

Aktīvā un intensīvā diferenciācija (AI) piedāvā smalkāku sadalījumu koeficienta gradāciju skalā. Tā jāveido no nulles līmeņa, kas atbilstu unisona kontrapunktam, kā arī ar faktūras lauka sonoritāti saistītām parādībām, kur atsevišķi lineārie elementi (balsis) nav uztverami (mikropolifonija vai tās priekšteči). Kontrapunkta spriedzes koeficienta pieaugums līdz minimālam, tad līdz vidējam un maksimālam līmenim atspoguļots 2. tabulā.

2. tabula. Kontrapunkta spriedzes koeficienta līmeņu saikne ar dažādiem faktūras veidiem

Unisons, mikropolifonija vai tās priekšteči	0	–
Variafonija (līmenis <i>min</i>)	1–3	KSK zema gradācija
Kontrfonija (līmenis <i>mid</i>)	4–6	KSK vidēja gradācija
Reflektofonija (līmenis <i>max</i>)	7–9	KSK augsta gradācija
Īpaši (slāņu polifonijas) gadījumi ar savu iekšējo lineāro struktūru; vairāklīmeņu kontrapunkts (līmenis <i>max</i>)	10	KSK ļoti augsta gradācija

Ņemot vērā šādas kontrapunkta izpausmes, iespējams konkretizēt koeficienta rādītājus no 1 līdz 9 (skat. 3. tabulu).

3. tabula. Kontrapunkta koeficienta skala ar piemēriem no Bēlas Bartoka *Mikrokosmosa*⁸

⁸ 3. tabulā iekavās minēti Bartoka *Mikrokosmosa* skaņdarbu numuri. Taču katrā konkrētā stilā šai skalai būs atšķirīgas izpausmes, un analīzes gaitā tas noteikti jāņem vērā. Nepieciešams arī precīzi noteikt analizējamās mūzikas fragmentu (taktis no... līdz...).

Unisons; mikropolifons vai quasi mikropolifons efekts	0	Polifono aspektu ir grūti uztvert ar dzirdi (1.–9. nr.)
V (variafonija): A A ₁	1	stingrie (ne unisona) dublējumi (11. nr.)
	2	neprecīzie, brīvie dublējumi (12. nr.)
	3	dublējuma aktīva variantveide (24. nr.)
K (kontrfonija): A B	4	ansambļa līniju dažādība (A, B) ar zemu atšķirības pakāpi (71. nr.)
	5	ansambļa līniju dažādība (A, B) ar vidēju atšķirības pakāpi (32. nr.)
	6	ansambļa līniju dažādība (A, B) ar augstu atšķirības pakāpi (42. nr.)
R (reflektofonija): A A ₁	7	imitāciju, kanonu paņēmieni (fūgveida faktūra: 109., 118. nr.)
	8	konsekventi izturēta imitāciju, kanonu tehnika (fūga: 58. nr.)
	9	blīva stretveida daudz balsība (57. nr.)
Slāņu polifonijas faktūra	10	Slāņu iekšējā linearitāte, mūzikas procesu vairāklīmeņu kontrapunkts (150. nr.)

Kontrapunkta veidi, kas 3. tabulā kodēti kā V, K un R, mūzikas praksē var mijiedarboties. Tādā gadījumā V, K un R rādītāji jāfiksē atsevišķi. Kontrapunkta īpašības iespējams raksturot sīkāk, veidojot skaitļu rindu, kur katrs nākošais skaitlis precīzē iepriekšējā skaitļa informāciju (piemēram, 7.2.4; turpinot šo skaitļu rindu, kontrapunkts atklāsies vēl jo detalizētāk). Šāda uzdevuma veikšanai nepieciešama katra skaitļa nozīmes skaidra definēšana. Nav šaubu, ka KSK rādītāji, lai cik precīzi tie būtu, nekad nespēs aizstāt rūpīgu un dziļu verbālo analīzi, kas vienīgā tuvina mūzikas un polifonijas būtībai (līdzīgi kā harmonijas jomā akordu, pavērsienu un tonalitāšu apzīmējumi nevar aizvietot mūzikas teorētiku plašākus verbālos skaidrojumus).

Visbiežāk polifonajā analīzē tiek aplūkotas tādas tēmas kā imitāciju un kanonu lietojums, pārstatāmais kontrapunkts, fūgas un fūgveida daudz balsība, *basso ostinato*. Taču šiem jautājumiem būtu jāpievēršas jau kompleksas polifonās analīzes otrajā fāzē. Vispirms jāraksturo faktūra un tās uzbūves īpatnības, linearitātes un kontrapunkta izpausmes. Jānoskaidro, kādos aspektos un cik reljefi ir uztverams t. s. vienkāršais kontrapunkts, kas nav nemaz tik vienkāršs, ja tiecamies sadzirdēt tajā visu objektīvo raksturlielumu spektru tā sistēmiskajā pilnībā. Vienkāršā kontrapunkta teoriju vēlams aprobēt, saistot to ar jau uzkrāto polifonās analīzes pieredzi, tad veidosies izvērsta teorētiskā sistēma, kas pretendētu uz polifonijas mācības nosaukumu. Šādas mācības pamatā esošo, visnotaļ daudzšķautņaino (vienkāršā) kontrapunkta teoriju var apzīmēt arī kā faktūras analīzes principu sistēmu. Līdzīgi kā nav iedomājama faktūra bez harmonijas likumsakarībām, tā nepastāv

arī faktūra bez kontrapunkta aspekta. Ņemot to vērā, polifonijas formulējums kļūst acīmredzams un kompakts:

polifonija ir daudz balsības elementu plurālisma izpausme dažos specifiskos aspektos (faktūras līniju vai slāņu diferenciacijā, ekstensitātes un intensitātes faktoros, kontrapunkta spriedzē) un šo elementu mākslinieciskā mijiedarbe.

Balstoties uz šādu polifonijas izpratni, polifonai analīzei jāsākas ar ieklausīšanos **kontrapunkta fonismā** vai **diferofonijā**, ko izraisa daudz balsīga faktūra. Kāds rezultāts izriet no melodisko līniju vai slāņu daudzuma un to plurālisma? Vai diferenciacija tiek panākta pasīvā procesā, vai arī tā tiek aktīvi sekmēta?

Mūzikas vēsture pārlicina: katrs laikmets, tradīcija, stils, skaņradis, pat katra konkrēta iecere sniedz savu (un dažreiz – ļoti oriģinālu) atbildi uz jautājumiem: kas ir polifonija (kas ir tas, kas izceļas šajā daudz balsības veidā)? Kas ir polifonijas “parādes puse” (skaniskais rezultāts), un kā attīstās tās iekšējo procesu spriedze?

Kontrapunkta kvantitatīvā izpausme

Jau pats kontrapunkta dalībnieku daudzums, balsu skaits noteikti ir ievērojams ciniņš! Daudz balsības kvantitatīvais aspekts atspoguļo ne tikai faktūras koncepciju. Bieži vien tas ir saistīts arī ar zināmu estētiku, tradīciju, simboliku.

Jau **divbalsība** uztverama ne vien kā ansambļa tehnikas visvienkāršākais veids un elementāra bāze, bet arī kā arēna, kur kontrapunkta dalībnieki var vispilnīgāk dažādēt savas attiecības un kļūt maksimāli sadzirdami. Abām balsīm, abām līnijām nav jādala intonatīvais saturs un “dzīves telpa” ar citiem “sāncēšiem”. Divbalsīga kontrapunkta daudzveidība, koncentrācija un brīvība ir patiesi neizmēlama un visnotaļ reljefa.

Ne velti jau pirmajā kontrapunktistu skolā – 11. gadsimta melismātiskā organuma divbalsībā (*Saint Martial*) – tika atklāts visai apjomīgs kontrapunkta principu diapazons, ko vēlāk, tūkstoš gadu gaitā, skaņraži dažādos stilos izvēršuši plašumā un dziļumā. Balssvirzes veidi – paralēlvirze, tiešvirze, pretvirze un sāvīrve – divbalsībā saklausāmi visskaidrāk. Vislabāk uztverama arī šo veidu mainība, intonatīvās iniciatīvas pāreja no vienas balsis pie citas, variafonijas, kontrfonijas un reflektofonijas specifika, tekstu dažādība. Renesanses un baroka laikmetā divbalsīgā salikuma kompozīcijas kļuva par atsevišķu žanru – *bicīnijiem*. Mārtiņš Luters uzskatīja šādus ansambļus par īpaši derīgiem jauniešu mūzikas izglītībai⁹.

Kristīgajā pasaulē divvienībai bija nepārprotama ideoloģiska un sakrāla simbolika, kas saistīta ar divām Kristus hipostāzēm – dievišķo

⁹ *Bicinium* (2015).
<http://www.bicinium.info/>
(skatīts 2018. gada 1. septembrī).

un cilvēcisko, debesu un zemes pretstatu. Arī divbalsīgus kanonus pēc tradīcijas pierakstīja vienbalsīgi, pievienojot atšifrējošu norādi *Duo in unum*.

Lai līdz galam izprastu jēgu, ko skaņradis bieži redzēja savas kompozīcijas balsu skaitā, nevar iztikt bez numeroloģijas un no tās izrietošās, sazarotās skaitļu simbolikas. Var minēt veselas kvantitatīvā faktora simbolu sistēmas – Austrumu (sevišķi attīstītas Ķīnas un Indijas tradicionālajās kultūrās), Pitagora, kabalistikas, astroloģijas, maģijas, alķīmijas un, protams, kristietības koncepcijas¹⁰. Pēdējās ir sevišķi svarīgas Eiropas daudz balsības pētījumiem, kā arī Eiropas (un visas pasaules) mākslas vēsturei, kaut Pitagora un maģijas skaitļu nozīmes arī bija izsenis pazīstamas zinātniekiem, humānistiem, visiem izglītotajiem cilvēkiem. Skaitļi tika uztverti kā universuma sakārtotības un orientācijas sakrālie līdzekļi. Mākslasdarbos tie visai dabiski iekļāvās kopējā saturā. Piemēram, Dantes *Dievišķā komēdija* balstīta skaitļu 3, 9 un 33 simbolikā, kas valda Visumā. Arī mūzika bez komponistu apzinātas skaitļu lietošanas nav iedomājama.

Atcerēsimies tikai dažus simbolus, kuriem ir būtiska vieta kristiešu apziņā:

- 1 – vienīgais Dievs, Visuvaldītājs, centrs;
 - 2 – divas Jēzus Kristus hipostāzes, debesis un zeme;
 - 3 – Svētā Trīsvienība (arī trīs Austrumu gudrie – Kristus Piedzimšanas vēstneši, trīs Pētera noliegumi, trīs krustā sistie Golgātā, trīs Kristus parādīšanās pēc Augšamcelšanās u. c.);
 - 4 – ķermeņa skaitlis (3 ir dvēseles skaitlis), paradīzes četras upes, četri evaņģēliji un evaņģēlisti, četri galvenie tikumi (gudrība, drosme, taisnīgums un mērenība);
 - 5 – cilvēks pēc grēkā krišanas, piecas sajūtas, pieci krusta punkti, piecas Pestītāja brūces;
 - 6 – sešas pasaules radīšanas dienas, pilnība;
 - 7 – septiņi sakramenti, septiņas Svētā Gara dāvanas, septiņi nāves grēki, septiņi Apustuļu baznīcas koncili, septiņi altāra galdi (Atklāsmes grāmatā), septiņi zīmogī (turpat), nedēļas dienas, skaņas diatoniskajā skaņurindā (Rietumu mūzikas teorijā);
 - 8 – mūžības un bezgalības simbols;
 - 9 – deviņas eņģeļu kārtas;
 - 10 – desmit baušļi;
 - 11 – haosa, nepilnības skaitlis;
 - 12 – apustuļu, mēnešu skaits;
 - 13 – grēka, pretestības skaitlis;
- utt. (3; 7; 10; 12; 27 – īpašas pilnības simboli).

Vēl viena svarīga skaitļu tradīcija Eiropas mūzikā un daudz balsībā ir *gematrija* – skaitļu atbilstība burtu kārtas numuriem tās vai citas

¹⁰ Izmantojot atslēgvārdu *numeroloģija*, mūsdienu tīmekļa resursos iespējams atrast ļoti daudz informācijas. Savukārt kā viens no nopietniem pagātnes pētījumiem izceļams Artjoma Kobzeva darbs *Uchenie o simbolah v kitajskoj klassicheskoj filosofii* ("Mācība par simboliem ķīniešu klasiskajā filozofijā": Kobzev 1993).

valodas alfabētā un attiecīga vārdu un frāžu izpaušme (šifrēšana) skaitļos. Kopā ar t. s. zelta griezumu gematrija visspilgtāk parādās mūzikas uzbūvju proporcijās, arhitektonikā. Tomēr pētniekam jābūt ļoti uzmanīgam, lai atšķirtu gadījuma rakstura kvantitātes faktoru no komponista speciālas ieceres, viņa gribas. Pēdējā parasti atklājas skaņdarbos ar verbālo tekstu, kur noteikti vārdi un jēdzieni tā vai citādi provocē radošās domas izteiksmi “muzikālajos skaitļos”.

Trīsbalsīgie kontrapunkti (dažreiz apzīmēti kā tricīniji) šajā ziņā ir ne mazāk interesanti par divbalsību.

Polifonijas principu pakāpeniska intensifikācija vērojama jau pirms stingrā stila rašanās, 13.–14. gadsimta Francijā. 12./13. gadsimta mijā organumu trīsbalsības pamats ir variafonija. 13. gadsimta motete jau vairāk tiecas uz kontrfoniju (sevišķi ņemot vērā dažādu verbālo tekstu apvienojumu šajā žanrā). Savukārt Gijoma de Mašo trīsbalsība 14. gadsimtā vēl atklāj mums vai nu kanona principu t. s. šasēs (fr. *chasse*) un lē (fr. *lais*)¹¹, vai reljefu, konsekventi izturētu reflektofoniju.

Trīsbalsībā sakņojas balsu kombinatorikas principi; svarīga ir balsu grupu pretnostatījumu dinamika un proporcijas. Ar trīsbalsību praktiskās analīzes lokā ienāk ārkārtīgi nozīmīgā un interesantā **faktūras mainības** sfēra. To atspoguļo duetu un pilnas faktūras kontrasti, kā arī dažādu balsu pāru spēle, ko praksē ievieš Johanness Čikonija (*Johannes Ciconia*) 14.–15. gadsimta mijā. Tomēr lineārie trio pirmām kārtām piesaista pētnieka uzmanību tieši kā trīs intonatīvi patstāvīgu līniju polimelodika. Īpaši interesantas šajā ziņā ir 15.–16. gadsimta mesas ciklu mazās, relatīvi nošķirtās daļas (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* un *Agnus Dei* sastāvdaļas), kas komponētas kā kontrapunktiski aktīvi trīsbalsīgi dziedājumi pretstatā kaimiņdaļu daudz balsīgākai, bet polimelodikas ziņā pasīvākai faktūrai.

Jau sākot ar klasicismu, pilnvērtīga polimelodiska trīsbalsība kļūst par samērā retu parādību. Taču vēl pirms tam savdabīgs trīsbalsīga kontrapunkta lauks ir triosonātes žanrs (17./18. gadsimta mija): faktūra tajā saslāņojas divu solobalsu mijiedarbē, kas piesātināta ar notikumiem un intonatīvo procesu, un atsevišķā basa līnijā (*basso continuo*).

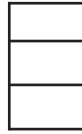
15.–16. gadsimtā arī **četrbalsīga** polimelodika bieži funkcionē līdzīgi un tādos pašos žanros kā trīsbalsība, iezīmējot kontrapunktiskas aktivitātes kontrastu biezākai daudz balsībai, kur lielāka loma ir harmonijai (integrafonijai). Tomēr nereti arī četrlīniju salikums kļūst par visa skaņdarba faktūras pamatprincipu. Agrāk, 14. gadsimta izoritmijas apstākļos, četrbalsīgais raksts vienmēr veidojās kā divu divbalsīgu slāņu summa – kustīgu augšējo vokālo balsu un lēnāku apakšējo instrumentālo līniju pāri. 15. gadsimtā šis pāra princips vairs neparādās.

Taču mūsu dzirdei visierastākā četrbalsīga ansambla struktūra dzima Vīnes klasicisma estētikā, kur lineārā funkcionalitāte izpaudās

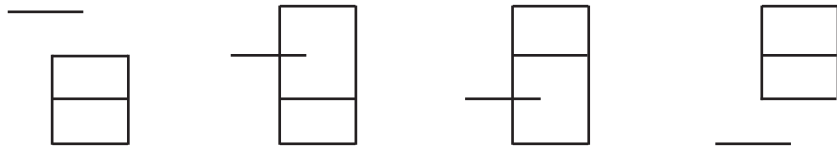
¹¹ Šase ir specifisks žanrs 14. gadsimta franču vokālajā trīsbalsībā. Nosaukums tulkojumā nozīmē *medības*, no tā izriet attiecīgs teksta saturs un stingri izturēta kanoniskā faktūra (pirmie tēlojošās polifonijas vai tēlojošo kanonu piemēri). Visi šie kanoni veidoti pīmas intervālā. Ņemot vērā atkārtojuma principu formā, tos var apzīmēt kā 2. veida trīsbalsīgos bezgalīgos kanonus. Līdzīgs žanrs tālaika Itālijā bija kača (*caccia*), taču tā ietvēra vienīgi divbalsīgus kanonus. Trešā (instrumentālā) balss kuplīnāja faktūru, bet kanonā neiesaistījās. Arī lē ir 14. gadsimta franču (*ars nova*) kanona žanrs, taču šajā gadījumā kanonveida izklāsts mijas ar bezimitāciju faktūru.

kā melodijas, basa un vidējo balsu kontrapunkts. Šādas funkcionalitātes un kontrapunkta tipiska niša ir stīgu kvarteti; pēc līdzīga principa tiek organizēta stīginstrumentu grupa simfoniskajā orķestrī, kā arī klasiskās harmonijas akordikas normatīvais izklāsts kopumā. No balsu individualizācijas (un kontrapunkta spilgtuma) viedokļa nodalāmi pieci četrbalsīgās faktūras organizācijas veidi:

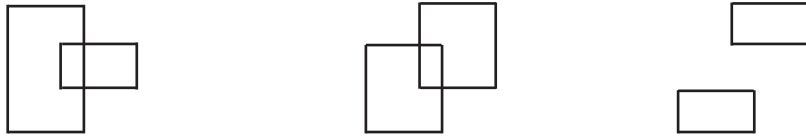
- viens nedalāms komplekss:



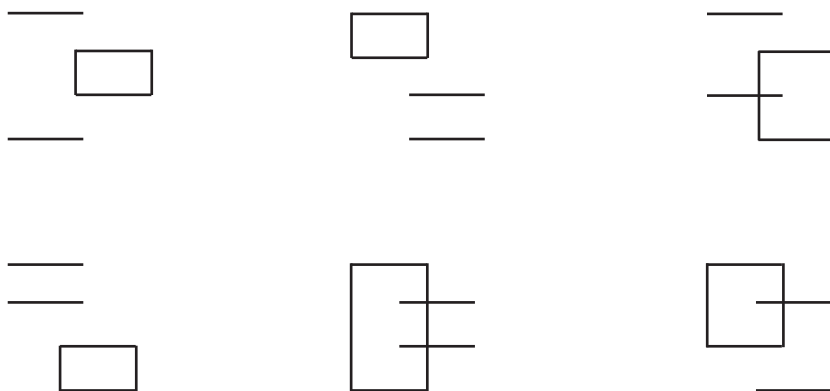
- 3+1 (trīs pavadošās balsis ar vienu melodizētu):



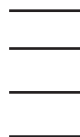
- 2+2 (divi balsu pāri):



- 2+1+1 (divas pavadošās un divas melodizētās balsis):



- 1 + 1 + 1 + 1 (četras melodizētās balsis):



Pētīt šo daudz balsības veidu maiņu saiknē ar tēlainās attīstības un formas dinamiku ir smalks un svarīgs kontrapunkta analīzes uzdevums, kas veicams, aplūkojot ne vien kvartetus, bet arī citus ansambļa un orķestra darbus.

Piecu balsu kontrapunkta uzplaukuma periods bija 16. gadsimta otrā puse, kad šis balsu skaits bija bieži sastopams Palestrīnas un Orlando di Laso mūzikā. Abi dižmeistari aizgāja mūžībā 1594. gadā, kas nosacīti uzskatāms par klasiskās vokālās polifonijas zelta laikmeta beigām. Viņu piecbalsīgo skaņurakstu metaforiski var apzīmēt par klasiskās vokālās polifonijas augstāko standartu "kontrapunkta vidusskolā jeb koledžā". Tas ir lauks, kurā iespējams parādīt gan dažādu balsu ansambļa tehniku, gan visizsmalcinātākās līniju kombinatorikas spēli, gan *tutti* skanējuma krāšņo lineāro plurālismu.

Mūzikas vēsturē bagātīgi ir pārstāvēta arī **blīvāka** faktūra. Jau kā "polifonijas augstskolas tehniku" var uztvert kontrapunkta elementu daudzumu no 6 līdz 12! Mainīgs faktūras elementu skaits un balsu grupējuma neizsmeļama variantveide te ir īpaši efektīvs izteiksmības un attīstības faktors, kurā prata ieklausīties komponisti ar tieksmi uz mūzikas procesu intelektuālismu. Interesanti šai sakarā, ka Orlando di Laso motetes – viņa daiļrades pamatžanrs – izdevumā *Magnum opus musicum* (Lassus 1604; pēc meistara nāves to izdošanai sagatavoja viņa dēli) ir publicētas tieši balsu skaita pieauguma secībā, no divām līdz pat divpadsmit. Pakāpeniski, no trim līdz septiņām, palielinās partitūras līniju skaits arī Jakoba Obrehta mesā *Sub tuum praesidium*. Ir daudz līdzīgu piemēru.

Mainīgs faktūras elementu daudzums (un to grupējuma variēšana) ir ierasta parādība tādos renesanses žanros kā mesa, motete, himna un magnifikāts. Kā jau atzīmēts, te bieži slēpjas skaitļu simbolika, speciāli veidotas proporcijas, vērojama arī mūzikas sasaukšanās ar eksaktajām zinībām (atgādināsim, ka sholastiskā *kvadrivija* sistēmā – vispārējās izglītības otrajā posmā – mūzikas mācība gadsimtiem ilgi pastāvēja līdzās nevis humanitārajām disciplīnām, bet aritmētikai, ģeometrijai un astronomijai).

Sešbalsība pirmoreiz tika apbēta vēl 14. gadsimtā – unikālajā *Vasaras kanonā* (*Sumer is icumen in*), kas ir interesants gan kvantitatīvā, gan kvalitatīvā aspektā. Kā jau izoritmijas laikmetā parasts, kanona daudz balsība šeit saslāņojas divās kārtās, turklāt pirmā moda¹² ostinētā pulsācija apliecina piederību vēl modālās ritmikas (*ars antiqua*) periodam. Vienu slāni veido četr balsīgs kanons pīmas intervālā (visas balsis skan vienādā – tenora – tesitūrā). Otrā slānī izklāstīts divbalsīgs bezgalīgais kanons (arī pīmā). Šī sešbalsīgā pastorāle ir dzīvesprieka un jauneklīgas enerģijas pilna.

Vēlāk, 15.–16. gadsimtā, jo lielāks ir balsu skaits, jo intensīvāks kļūst balsu grupēšanas mainīgums, kas izpaužas, ne tikai pretstatot

¹² No 12. gadsimta beigām (Perotīna organumi) līdz 14. gadsimta *ars nova* brīvajai ritmikai franču daudz balsība (*ars antiqua*) bija pakļauta sešu ritma formulu jeb t. s. modu pulsācijai. Mūsdienu terminoloģijā to ritmiskās attiecības var apzīmēt šādi: 1) ceturtdaļa-astotdaļa, 2) astotdaļa-ceturtdaļa, 3) ceturtdaļa ar punktu, astotdaļa, ceturtdaļa, 4) astotdaļa, ceturtdaļa ar punktu, 5) divas ceturtdaļas ar punktu, 6) trīs astotdaļas.

faktūras blīvuma ziņā dažādas cikliskās kompozīcijas daļas, bet arī ļoti aktīvos un ekspresīvos procesos šo daļu ietvaros. Te jau var saskatīt koncertprincipa rašanos, proti, koncertēšanu šī vārda plašākajā nozīmē – tā atklājas kā solo un *tutti* pretnostatījums, balsu grupu maiņa, kombinatorikas un spēles faktora darbība daudz balsībā, kontrapunkta mainība. Koncertēšana šādā izpratnē mūzikā parādās krietni pirms paša koncertžanra izveidošanās. Tā nepārprotami vērojama jau agrīnajā renesansē, sākot ar angļu polifonajiem Ziemassvētku dziedājumiem (*carols*), Džona Dansteibla mūzikā un, iespējams, pat flāmu meistara Johanesa Čikonijas novācijās.

Faktūras slāņošanas redzam jau Perofīna organumos 12. gadsimta beigās un 13. gadsimta sākumā. Šeit vienīgi t. s. klauzulu zonās intonatīvi aktīva ir visa daudz balsība. Bet ārpus tām (un pārsvarā) realizēt intensīvu skanisko plūdumu ir ļauts tikai triju tenoru ansamblim, ceturtajam tenoram velkot burdonu – ļoti garu pedalizēto skaņu (*Halteton* tehnika).

Slāņu faktūra saglabājas kā norma arī 14.–15. gadsimta izoritmijā, kur četru balsu salikums, kā jau iepriekš atzīmēts, vienmēr veidojas no diviem metroritmiski dažādiem balsu pāriem. Savukārt 15.–16. gadsimta partitūras (tās pastāv tikai komponista radošajā procesā, atskaņotāju rīcībā nonāk vien atsevišķas balsis) ieraksta jaunas lappuses *Halteton* tehnikā, nomainot burdonpedāļus ar lēnā tempā izturētām *cantus firmus* melodijām, kas tiek pārceltas no apakšējās balsis uz kādu augstāku (visbiežāk uz tenoru¹³).

Vēlāk faktūras slāņošanās princips attīstās divos virzienos. Pirmais jau tika komentēts – tā ir balsu grupējuma variēšana. Otrā pirmsākumi meklējami astoņbalsībā, sākot apvienot divus pilnus korus (veidojas stabils dubultkoris). Sadale vairākos koros gūst *cori spezzati* (sadalītie kori) vai antifona dziedājuma nosaukumu. Venēcijas Sv. Marka bazilikas kapelas vadītāja Adriana Villarta (*Adrian Willaert*, 1490–1562) un viņa sekotāju ietekmē *cori spezzati* princips drīz kļūst par šīs skolas vairāku skaņražu paaudžu tipiskāko iezīmi, ietekmējot polifono rakstību visā Eiropā (īpaši spēcīgi – vācu meistarus, piemēram, Heinrihu Šicu / *Heinrich Schütz*, 1585–1672). *Cori spezzati* un antifona tipa faktūrā krāšņi un reljefi izpaužas koncertēšana (atsevišķu balsu un to grupu mijiedarbe, saspēle) un koncertiskums (tieksme uz virtuozu spožumu).

Pārsniedzot divpadsmitbalsību, kontrapunkta kvantitatīvais faktors atklājas vēl kādā specifiskā un saistošā sfērā – **hiperdaudz balsībā** (metaforiski to var apzīmēt par vienu no komponistu “meistarklašu” virtuozākajiem paraugiem). Tā nav obligāti saistāma ar daudzkoru principu. Gadās – īpaši mūsdienās – ka komponistu interesē nevis vairāku koru vai balsu grupu pretnostatījumi, bet tieši ļoti lielas skanējuma līniju masas efekts. Tā ir jau **faktūras lauka** sonorika, bet skanējuma lineārajai nenoteiktībai te mēdz būt daudzas nianšes.

¹³ Līdz 15. gadsimtam ar vārdu *tenor* apzīmēja faktūras viszemāko balsi, kas noteica daudz balsīgas kompozīcijas tematisko pamatu (*tenor* latīņu valodā nozīmē “saturs”, “jēga”; skatījums uz šo vārdu tikai kā uz atvasinājumu no *tenere* – “turēt” – tomēr neatklāj visas tā satura nianšes). Gijoms Difaī (1400–1474) pirmais sāka rakstīt zem *cantus firmus* tēmas “turētāja” (tenora) vēl zemāku balsi – basu, lai kuplinātu jaunā tipa (nepilno konsonanšu) harmoniju.

Vēlamo efektu sasniedz ar **mikropolifoniju**, un reizēm tā ir līdzīga unisonam zem palielināmā stikla: ir sadzirdamas dažas linearitātes atbalsis, sevišķi, ja mikropolifonijā ir jūtama imitāciju vai kanonu, proti, reflektofonijas klātbūtne. Šādu skanējuma veidu var dēvēt par **reflektofono sonoritāti**.

Katrs hiperdaudzbalsības piemērs prasa uzmanīgu ieklausīšanos skanējuma niansēs un to analīzi. Līdz 20. gadsimtam, kurā mikropolifonija un hiperdaudzbalsība jau neatgriezeniski iekļāvās dažādu komponistu un stilu arsenālā, tām bija triju veidu priekšteči:

- Nīderlandes un angļu polifonijas sasniegumi 15. un 16. gadsimtā. Te var minēt praktiski visus skaņdarbus, jo to skaits nav liels: Johanna Okehema 36 balsu motetei *Deo gratias* (reāli kopā skan tikai 18 balsis) seko Žoskēna Deprē motete 24 balsīm *Qui habitat in adjutorio* un Tomasa Tallisa *Spem in alium* 40 balsīm;
- 16. gadsimta beigu un 17. gadsimta sākuma Venēcijas daudzkoru kompozīcijas, kuru vidū īpaši izceļas Džuzepes Valentīni partitūras septiņiem koriem (1621);
- trešais parādību loks ierindojams šajā sfērā tikai nosacīti. Kaut arī balsu skaits nav ļoti liels, tomēr iezīmējas interesants, svarīgs un novatorisks ieguldījums mikropolifonijas un reflektofonās sonorikas priekšvēsturē. Ir runa par slavenajiem astoņu mežragu kanoniem Riharda Vāgnera operās *Reinas zelts* un *Dievu mīkrlēslis*.

20. gadsimta mikropolifonijas priekšvēsturē iekļaujas Sergeja Prokofjeva atradumi viņa Otrā klavierkoncerta (1913–1923) pirmajā daļā un Trešās simfonijas (1928) otrajā un trešajā daļā, kur komponists uzbur koka pūšamo un stīginstrumentu raibu variafoniju.

Kas vieno šos piemērus ar mikropolifonijas uzplaukumu 20. gadsimta otrajā pusē, Ģerģa Ligeti mūzikā? Tikai atsevišķu melodisko līniju (vokālo, instrumentālo balsu) neuztveramība kopējā faktūrā, kopējā sonorajā laukā. Komponisti atsakās no reālas polifonijas (polimelodikas), lai radītu lielas, vibrējošas skaņu masas efektu.

Visi šie novērojumi par kontrapunkta kvantitatīvo aspektu apliecina tā svarīgumu un rosina pievērst tam nopietnu uzmanību jebkurā izvērstā polifona darba analizē.

Ir vesela virkne specifisku momentu daudzbalsībā, kas sekmē kontrapunkta kvantitatīvā aspekta uztveramību. Būtiskākie no tiem –

- 1) balsu sintaktiski strukturālā patstāvība, to kulmināciju, kadenču, intonatīvo pavērsienu, atkārtojumu nesakrītība;
- 2) balsu savstarpējā atstatuma mainība, intonatīvajām līnijām te attālinoties, te krustojoties;
- 3) balsu iestāju nesakrītība laika ziņā; arī to izstājas brīžu, paužu nevienlaicība, nepastāvīgu balsu rašanās un izzušana.

Kontrapunkta kvalitātes izpausme

Balsu kvalitatīvās atšķirības izpaužas pat vairākos līmeņos. Vispirms izcelsim empīriski kvalitatīvo līmeni:

- 1) balsu skanējuma dažādība, ko nosaka pakāpju skaņkārtiski funkcionālā atšķirība, arī politonālie efekti;
- 2) balsu tesitūru atšķirības;
- 3) balsu intonatīvo procesu blīvuma atšķirības;
- 4) balsu atšķirīgās pozīcijas akorda struktūrā;
- 5) balsu metroritma atšķirības (komplementārā metroritmika);
- 6) balsu tembra, artikulācijas un skaļuma dažādība;
- 7) balsu faktūras zīmējuma dažādība.

¹⁴ Te domāta lineārā funkcionalitāte (balsu loma kopējā faktūrā).

Nodalāms arī funkcionāli¹⁴ kvalitatīvais līmenis, kurā uztverama zināma balsu līdzība, ieskaitot

1) balsu **variafono līdzību**:

- stihisko un apzināto variafoniju tautas mūzikā;
- ierobežoto un brīvo aleatoriku profesionālajā mūzikā;

2) balsu reflektofoniju jeb **reflektofono līdzību**, kas izpaužas vēl reljefāk un ietver

- imitācijas;
- kanonus (to objekti var būt atsevišķas uzbūves, cikla daļas, skaņdarbs kopumā);
- ierobežoto un brīvā aleatoriku profesionālajā mūzikā;

3) dažāda rakstura balsu atšķirības (**kontrfonās atšķirības**), ko pārstāv

- *cantus firmus* līnijas klātbūtne;
- vokālā vai instrumentālā balss kopā ar pavadījuma faktūru;
- faktūras pavadošā kompleksa elementi;
- dažādu tēmu vai faktūras slāņu apvienojumi;
- vairāku solistu kontrapunktiskie ansambļi (iespējama arī variafonijas un reflektofonijas klātbūtne);
- orķestra faktūras tembrālo grupu attiecības;
- dažādas *poli...* parādības kontrapunktā (poližanriskums, polistilistika utt.).

Protams, kontrapunkta kvalitatīvais aspekts nebūt ne vienmēr parādās visās nosauktajās jomās: daudz kas ir atkarīgs no konkrētā mūzikas materiāla. Ieskiecētās teorētiskās panorāmas mērķis ir pievērst uzmanību kontrapunkta (un tā analīzes) daudzpusībai. Vienkāršā kontrapunkta saturs bagātīgi izpaužas gan kvantitātes, gan kvalitātes dimensijās. Daļa no šīm izpausmēm neprasa īpašus komentārus. Citu sakarā var atgādināt analīzes vēlamos skatpunktus (piemēram, imitāciju un kanonu struktūras nedalāmo saikni ar četriem parametriem – balsu iestājas secību, propostas materiāla atkārtošanas

precizitāti, imitācijas intervālu un atstatumu). Taču šie skatpunkti jau lielākoties ir atspoguļoti mācību literatūrā.

Atklāt *vienkāršā kontrapunkta* patieso komplicētību, daudzšķautņainību ir polifonās analīzes **primārais uzdevums**. Panākt to var, respektējot visus polifonijas faktorus, kontrapunkta bezgala dažādās nianse kvantitatīvā un kvalitatīvā aspektā.

Šajā rakstā centos lakoniski ieskicēt labi pārskatāmu principiālo uzskatu sistēmu, kas aptvertu polifonijas pamatproblēmu loku un atbilstu kontrapunkta aspektu daudzveidībai. Polifonijas mācībai jābūt universālai, viengabalainai teorijai, jo daudz balsības vēsturē polifonijai ir nesalīdzināmi noteiktāki un stabilāki kopsaucēji nekā harmonijai un mūzikas formai. Raksta gaitā tika meklētas vien atslēgas šādai teorijai, atslēgas polifonijai kā universālai zinātnei ar adekvātu terminoloģiju un drošam, daudzpusīgam analīzes instrumentam visplašākajā mūzikas diapazonā. Pagaidām tas ir tikai konceptuāls “embrijs”, no kura turpmāk būtu rūpīgi jāaudzē dzīvotspējīgs organisms, kur katrai tēzei sekotu plaša mūzikas vēstures materiālu panorāma un analīze, atlasot tipiskākos un spilgtākos piemērus.

Teorētiski sakārtojot arī nākošos uzdevumus – pārstatāmā kontrapunkta tehnikas un veidu modernāku fiksāciju, kā arī polifonijas un formveides mijiedarbes raksturojumu – var tomēr nonākt pie summāras teorētiskās sistēmas ar nosaukumu *polifonijas mācība*.

THE PHENOMENON OF CONTRAPUNTAL MULTIPLICITY AS A BASIS OF CONTRAPUNTAL TEACHING

Georgs Pelēcis

Summary

Keywords: variaphony, contraphony, reflectophony, coefficient of contrapuntal stress, extensive or intensive stress

Many aspects of music have been, for a long time, reflected in comprehensive theoretical teachings (e.g. harmony, musical form, instrumentation). However, at this time, there still is no similar kind of teaching or doctrine for counterpoint. There has only been study of the so-called ‘invertible counterpoint’ (mainly as an element of two-part texture). However, it is evident that there has not been enough study and classification of polyphony itself and the simpler form of counterpoint. In his *Gradus ad Parnassum*, Johannes Joseph Fux has described species counterpoint from the point of view of harmony (its consonances and dissonances: Fux 1725). Later, Ernst Kurth emphasized the melodic nature of voices in his *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Kurth [1917])

1956: 100). Nowadays, there are many vital questions regarding a wide range of contrapuntal aspects.

The interrelations of the different aspects emerged many years ago. Their names are well known, but they are not always fully relevant. We are not proposing a general change of these terms, but are still suggesting a number of new ones. Principally, it would be worth changing the following terms to more adequate ones: heterophony to variaphony, non-imitative polyphony to contraphony, imitations and canons to reflectophony (both imitations and canons should remain as technique specifications). As a result, we can more precisely name all the types of polyphony. Usually, these types appear in different and interesting proportions which determine the contrapuntal essence of any concrete polyphony. Features of this essence could be specified as extensive or intensive stress of linear texture. The more functional differences between the parts, the more extensive the counterpoint. When the linear elements have a similar function (especially when elements are of a melodic nature) the counterpoint mainly gets an intensive character. The author of this article proposes the notion of coefficient of contrapuntal stress.

We can explain the lack of comprehensive teaching of counterpoint with a lack of certain contrapuntal units (like a chord in a harmony). To a certain extent, the notion of a texture phase or contrapuntal phase could serve as a such a unit.

Features of counterpoint must be considered both from quantitative and qualitative points of view. The article includes a summary review of two-part, three-part, four-part, five-part texture in the history of counterpoint. The quantitative indices are commented in their relation to number symbolism. From a qualitative point of view, the following aspects are considered:

- variaphone similarity of parts (including folk music and aleatoric polyphony);
- reflectophone similarity of parts (including imitations, canons as well as micropolyphony);
- part differences in the field of contraphony (including principles of cantus firmus, vocal and instrumental layers, ensemble of different themes and some specific appearances – counterpoint of many genres or styles).

Contrapuntal teaching or doctrine should be a universal, integral theory. The foundation should be a comprehensive system of all contrapuntal aspects. At this time, this article only provides an embryo of this system. In the future, a harmonious and viable organism may be formed from this embryo. Together with an exhaustive investigation of invertible counterpoint, as well as with the correlation of counterpoint and musical form, such a system could attempt to be a system for real contrapuntal teaching.

Literatūra un citi avoti

Bicinium (2015). <http://www.bicinium.info/> (skatīts 2018. gada 1. septembrī)

Dehn, Siegfried Wilhelm (1840). *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*. Berlin: W. Thome

Fux, Johann Joseph (1725). *Gradus ad Parnassum*. Viennae: Typis Joannis Petri van Ghelen

Kobzev, Artem (1993). *Uchenie o simvolah v kitajskoj klassicheskoj filosofii*. Moskva: Nauka

Kurth, Ernst (1917). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern: Verlag Krompholz & Co, 1956

Kuznecov, Igor' (1994). *Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka*. Moskva: NTC "Konservatorija"

Lassus, Orlande de (1604). *Magnum opus musicum*. Munich: Nicolai Henrici

Leichtentritt, Hugo (1912). *Musikalische Formenlehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel

Marx, Adolf Bernhard (1837–1847). *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bde 1–4. Leipzig: Breitkopf & Härtel

Mediņš, Jānis (1983). *Polifonija*. Rīga: Zvaigzne

Schönberg, Arnold (1911). *Harmonielehre*. Leipzig, Wien: Universal Edition

Taneev, Sergej (1929). *Uchenie o kanone*. Kniga podgotovlena i izdana Viktorom Beljaevym. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo