

MUZIKOLOĢIJA

DAŽI ASPEKTI RIETUMEIROPAS AGRĪNĀ KONTRAPUNKTA VĒSTURĒ: AKVITĀŅU DAUDZBALSĪBAS IZPĒTE VĒSTURISKĀS EVOLŪCIJAS RAKURSĀ

Nikolajs Šimanskis

Daudzbalsības problēmu Rietumeiropas mūzikas zinātnieki pētījuši plašā vēsturiskā spektrā, kas ietver gan kordziedāšanu Senajā Romā, gan mūsdienu laikmeta tendences. Turklāt īpaši intensīvi attīstījusies akadēmiskā mācība par stingrā un brīvā stila kontrapunktu, kā arī (kopš 20. gadsimta vidus) par kontrapunktu divpadsmitkaņu sistēmas ietvaros. Kopš pagājušā gadsimta muzikologu uzmanības lokā arvien biežāk nonāk arī viduslaiku kontrapunkts. Žaka Handšina (Handschin 1927/1928), Mariusa Šneidera (Schneider 1934/1935), Heinriha Beselera, Pētera Gilkes (Besseler, Gülke 1973) u. c. autoru darbos pamazām kristalizējas priekšstats par īpašu vokālās daudzbalsības veidu, kas balstās uz kvartu/kvintu saskaņām un pieļauj brīvu sekundu, tercu, sekstu un septimu lietojumu. Tādējādi tiek atspēkots iepriekš izplatītais, Fransuā Žozefa Fetisa (*Fétis*) un Hugo Rīmaņa (*Riemann*) paustais uzskats par paralēlu kvintu un kvartu dziedājuma „morālo neiespējamību” (Riemann 1898: 24–25).

20. gadsimta beigās Rietumeiropas mūzikas zinātnē arvien skaidrāk iezīmējās tendence pētīt viduslaiku daudzbalsību vēsturiski stilistiskā rakursā. Tieši šāda pieeja sniedza iespēju nodalīt dažādus periodus kontrapunkta izpratnes evolūcijā, kā arī izcelt kontrapunkta dižāko meistarū vidū Perotīnu (*Magnus*) un Gijomu de Mašo.

Beidzamajās desmitgadēs līdztekus Rietumu zinātnes sasniegumiem ievēriību pelnījis arī Krievijas muzikologu veikums – pirmām kārtām Vladimira Protopopova iniciētais vairāku autoru kopdarbs *История полифонии (Polifonijas vēsture)*, kas ietver fundamentālus pētījumus par daudzbalsību un kontrapunktu laikposmā no 9. gadsimta līdz 20. gadsimta sākumam (Евдокимова, Дубравская, Протопопов 1983–1996). Apmēram vienlaikus ar šo piecu izdevumu sēriju tapusi Nataljas Simakovas doktora disertācija *Конtrapункт строгого стиля как художественная традиция (Stingrā stila kontrapunkts kā mākslinieciska tradīcija)*, 1993; vēlāk, 2002, šis darbs kļuvis par pamatu monogrāfijai). Autore tajā izklāsta savu teoriju par sešām fāzēm daudzbalsības attīstībā no 9. gadsimta līdz stingrā stila kontrapunktam (15. gadsimta beigās/16. gadsimts). Plaša vēsturiskā spektra aptvere ļauj Simakovai aplūkot izraudzīto tēmu tās evolūcijā: viņas uzmanības lokā ir gan organuma agrīnās formas, gan diskants, gan, visbeidzot, klasiskais vokālais kontrapunkts (Симакова 2002).

Tomēr, neraugoties uz zināmiem panākumiem viduslaiku kontrapunkta izpētē, skaidra, izsmeļoša priekšstata par šīs parādības būtību mūsdienu muzikoloģijā joprojām nav. Centieni noteikt viduslaiku kontrapunktu tradicionālā veidā, analizējot balsu attiecības *nots pret noti* un veidojot tabulas, kurās norādīti vairāk vai mazāk raksturīgi intervāli, īsti nepārlicina, jo šajā gadījumā tiek ignorēta balsu iespējamā asinhronā mijiedarbe bez stingri fiksēta ritma (Федотов 1985: 29). Pagaidām vēl nav atklāts, kā kontrapunkta izveidē mijiedarbojas *nejaušība* un *likumsakarība* vai arī tādas vispārinātas kategorijas kā *apzinātais* un *neapzinātais*.

Jāņem arī vērā, ka kontrapunkta raksturojumos autori visbiežāk orientējas uz viduslaiku traktātiem, atstājot ēnā pašu liturģiskās daudz balsības praksi. Līdz ar to daudzi secinājumi tapuši, balstoties uz zinātnieku (teorētiķu) piedāvātajiem instruktīvajiem paraugiem, kas dažādos traktātos ietverti centienos fiksēt pareizo diafonijas saskaņu secību jeb, viduslaiku terminoloģijā, kontrapunkta „formulas“ un „modus“ (Шиманский 2006: 159).

Tādējādi mūsdienu zinātnei, pētot agrīno Rietumeiropas kontrapunktu, būtu aktuāli pārorientēties no teorijas uz praksi: tas liktu ar jaunu pieeju pārlasīt arī viduslaiku traktātus, kuri, protams, nevarēja praksi pilnībā ignorēt, lai gan atspoguļoja pirmām kārtām tās racionālo aspektu. Svarīgi būtu arī pārskatīt viduslaiku daudz balsības izpētes metodoloģiju, jo iespējams, ka tās atjaunotne ienestu būtiskas korekcijas tradicionālajos priekšstatos par kontrapunktu.

Mūsaprāt, viduslaiku daudz balsības *noslēpums*, tās struktūrelementu savdabība daudzējādā ziņā izriet no dažādu mūzikas evolūcijas stadiju līdzāspastāvēšanas. Šis fakts laikmetīgo pētnieku uzmanību saistījis vien retumis. Pēdējās desmitgadēs publicētie materiāli, tajā skaitā Teodora Karpa darbs *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela (Senmarsialas un Santjago de Kompostelas polifonija: Karp 1992)*, liecina, ka daudzi medievistikas speciālisti joprojām tiecas viduslaiku daudz balsību raksturot ar tradicionālās skaņdarbu analīzes paņēmieniem. Taču šāda pieeja, kas lieti noder profesionālās mūzikas *rakstiskās* tradīcijas jomā, viduslaiku daudz balsības izpētē nav metodoloģiski piemērotākā.

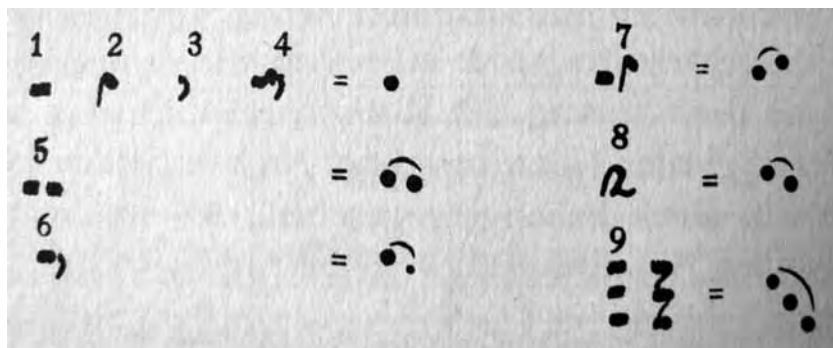
Šī raksta mērķis ir pierādīt izvirzīto hipotēzi par mutvārdu un rakstiskās tradīcijas mijiedarbi viduslaiku daudz balsībā. Svarīgi pirmām kārtām izprast, kādā rakursā aplūkot mūzikas sistēmas, kuru pamatā ir viduslaiku notācija. Šajā gadījumā izmantota tipoloģiskās analīzes metode; tā paredz noteikt *primārā* un *sekundārā* hierarhiju, kā arī raksturot skanējumu un intonēšanas veidus, kas var ietekmēt interpretāciju (Шиманский 2006).

Agrīno mūzikas sistēmu izvērtējumā var noderēt Mirona Harlapa mācība par ritma vēsturiskās attīstības stadijām; šis autors izvirzījis

virtni jaunu metodoloģisko nostādņu. Ritms kā temporālu procesu norises izpausme ir „visu laikamākslu formveides princips, to kopējā primārā forma, no kuras izaug katras laikamākslas specifiskās formas“ (Харлап 1986: 22). Pamatojot tēzi par trim ritma formām – intonatīvo (pirmatnējā folklorā, gregorikā), kvantitatīvo jeb laikmēra (mutvārdu tradīcijas profesionālā mūzika, piem., *Notre Dame* skola) un kvalitatīvo jeb taktu formu (piem., Vīnes klasiķu mūzika), Harlaps min arī trīs mūzikas fenomena eksistences stadijas: folkloru, mutvārdu tradīcijas profesionālo mūziku un vēlāku laikmetu profesionālo komponistu daiļradi. Tās norobežojot, varam noteikt, vai mums darīšana ar sinkrētisku mākslu, kas vieno mūziku, vārdu un deju, vai ar mūziku kā patstāvīgu mākslas veidu, kas apveltīts ar savām valodas un formas likumsakarībām.

Sīkākai analīzei izraudzītie daudz balsības paraugi pārstāv vienu no uztverei vissarežģītākajiem Viduslaiku periodiem (saglabājušies tikai pavisam nedaudzī piemēri) – mūziku, kas tapusi laikposmā no 11. gadsimta vidus līdz 12. gadsimta vidum un vēl nesen tika uzskatīta par piederīgu t. s. Limožas skolai. Tomēr pagājušā gadsimta 70. gados noskaidrots, ka Limožas abatijas Senmarsialas rokrakstu kolekcija nav pastāvējusi. Zāra Fulere atklājusi, ka t. s. „Limožas repertuāra“ pamatā ir dažādas cilmes materiāli, ko baznīcas kantors Bernārs Itjē (*Itier*) apkopojis periodā starp 1195. un 1225. gadu (Fuller 1979). Tā kā rokrakstos lietota akvitāņu neimu notācija, iespējams izmantot akvitāņu daudz balsības jēdzienu (Haas 1997: 867). Līdzīgs notācijas veids sastopams spāņu Kaliksta kodeksā (plašāk sk. raksta 12.–13. lpp.), ko tādējādi arī varam attiecināt uz akvitāņu daudz balsības tradīciju.

Villija Apela ieskatā, akvitāņu neimas radušās no bretoņu neimām laika periodā ap 900. gadu un izceļas ar vienkāršību un skaidrību. To apliecina arī zemāk redzamais attēls.



1. attēls. Akvitāņu neimu paraugi (Apel 1970: 229)

Dominēja zīmes, kurām atbilst atsevišķas skaņas vai intonēšanas paņēmieni: *punctum* (1) un *virga* (2) – augstas skaņas; *apostropha* (3) – vieglas skaņas, kas nekad netiek izdziedātas izolēti (ar atsevišķu zilbi), bet pilda saites funkciju, apvienojoties ar citām neimām, turklāt arvien iezīmē unisonu attiecībā pret iepriekšējo un nākošo skaņu; *quilisma* (4) – savveida tremolo, norāda uz ātru, vieglu skaņu, kas parādās pakāpeniskā augšupvērstā kustībā tercās (pārsvarā mazas) diapazonā un tiecas uz nākošo skaņu; *distropha* (5) – apostrofas jeb vieglās, neaccentētās skaņas atkārtojums ar tieci uz turpinājumu; *punctum* ar *apostropha* (6) – krītoša sekunda kā glisandoveidā tverta pieskaņa (aizpildot krītošu tercās gājienu); *podatus* (7) un *clivis* (8) – kāpjoša vai krītoša kustība pa divām skaņām; *climacus* (9) – trīs skaņas krītošā secībā (raksturīgs ir to vertikāls pieraksts).

12. gadsimtā akvitāņu neimas, kas notācijas vēsturē iezīmē stingru diastematiku, tika fiksētas četrliņiju sistēmā, kur katra līnija bija stabili piesaistīta kādam no modālajiem balstiem: *c-a-F-D*. Tātad nebūtu pamata apšaubīt iespēju precīzi fiksēt balss skaņaugstuma līniju. Tomēr runa ir par neimām, kuras pirmām kārtām noteica melodijas skaņas kvalitatīvo šķautni un tipoloģiski atbilst mūsdienu praksē izplatītajiem mutvārdu folkloras notācijas paraugiem (Алексеев 1986: 133).

Akvitāņu daudzbarsībai piemīt virkne iezīmju, kas raksturo to kā pāreju no folkloras uz profesionālu jaunradi kompozīcijas jomā. Piemēram, akvitāņu organuma paraugi pirmajā mirklī rada priekšstatu par „pilnīgu brīvību, neierobežotu fantāziju” (Федотов 1985: 57). Šādu iespaidu paspilgtina tāda melodikas iezīme kā bagātīga melismātika, proti, mūzikas materiāls nav ritmiski stingri konturēts. Tajā pašā laikā gandrīz visu melismu skaņaugstumi ir fiksēti. Tas nozīmē, ka brīvība šajā gadījumā sadzīvo ar tieksmi uz stingru kārtību.

Melismātiskā melosa enerģijas strāvojums izriet no agrīnās kristietības jubilācijām un tām raksturīgā ekstātiskuma, turklāt dominē trīs galvenās kustības formas – pakāpeniskums, apļveidība, kā arī krasas, negaidītas tesitūras maiņas. Vairākkārt fiksējot vienus un tos pašus skaņaugstuma līmeņus, melismi veicina intonatīvā paralēlisma – respektīvi, pirmatnējas skaņkārtiskuma formas – rašanos, un to paspilgtina burdona skaņas radītais stabils pamats. Melismi, kas iezīmē miera mirkļus (balsu saliedēšanos pilnās konsonansēs), skaņkārtiskā ziņā svārstās starp noturību un nenoturību – precizēt to funkciju nav iespējams, jo šādā gadījumā nāktos iztēloties melismus stingri organizētu harmonisko tieksmju sistēmā, taču tā būtu pretrunā pašam viduslaiku domāšanas tipam.

Melismu būtība izpaužas tieši kustības formu brīvībā un mainībā; bieži tie traktēti kā variantveida secības. Vienlaikus *vox organalis* melismātiskajā struktūrā atklājas saikne ar intonēšanas pirmatnējām formām, kuras Eduarda Aleksejeva klasifikācijā atbilst β - un γ -

melodikai (Алексеев 1986: 53). Laikmetīgā notācija (t. sk. Karp 1992) par to nesniedz skaidru priekšstatu, jo reducē neimu sistēmas saturisko jēgu līdz atsevišķu skaņu līmenim.

Nosakot melismu *nenoturības* pakāpi, jāņem vērā arī tajos ietvertais glisando elements (visbiežāk krītošā kustībā); savukārt pašā kustībā visai jūtams ir tās fizioloģiskais pirmpamats, „pakāpenisks gaisa izsīkums balsī un balss saišu atslābums“ (Алексеев 1986: 67).

Aplūkosim pazīstama Ziemassvētku graduāļa fragmentu. Tā tekstuālais pamats ir šāds:

*„Viderunt Hemanuel patris unigenitum
In ruina[m] Israel et salutem positum:
Hominem in tempore, verbum in principio,
Urbis quam fundaverat, natum in palacio
Omnes fines terrae salutare Dei nostri [...]“*

The image displays a handwritten musical score for a Christmas Eve Gradual. It features several staves of music with a large, ornate initial 'V' at the beginning. The lyrics are written in Latin and include: "Viderunt hemanuel patris unigenitum", "In ruina[m] israel et salutem positum", "Hominem in tempore, verbum in principio", "Urbis quam fundaverat, natum in palacio", and "fundaverat natum in palacio". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

2. attēls. Ziemassvētku graduālis (Apel 1970: 228)

Šī tropveida graduāļa pieraksts neimās atspoguļo akvitāņu daudz balsības pamatprincipus: pirmām kārtām tā ir teksta dalīšana atsevišķās raksturīgās zīmēs, proti, *climacus* neimas nokarenajās *vītēs*, neimā *quilisma* ar tās *trīsuļojošo* profilu un neimas *clivis* izteiksmīgajos žestos (ar *divnieka* profilu). Īpaša uzmanība jāpievērš kompozīcijas noslēgumam: zīmju sablīvējums tajā saistīts ar dubultmelismu, kura atskaņojumam nepieciešama īpaša intonatīvā ritma izjūta, iezīmējot terasveida virzību (ar sekvenču elementiem) vai slidošu (augšup vai lejup vērstu) kustību.

Kā tika savienota melismātiskās balsis (*vox organalis*) brīvā motīvu struktūra ar iepriekš doto tenora balsi (*vox principalis*)? Tā ir problēma, ko laikmetīgā mūzikas zinātne pagaidām nav atrisinājusi. Tieši balsu apvienojums vai, precīzāk, to subordinācija ir galvenais *klupšanas akmens*, ko vērojam Rietumeiropas zinātnieku veidotajās, 20. gadsimta gaitā izdotajās akvitāņu repertuāra redakcijās.

Gandrīz visi redaktori, sākot ar Žaku Handšinu (Handschin 1927/1928) un beidzot ar Teodoru Karpu (Karp 1992), ir tiekušies akvitāņu daudz balsībā izcelt rakstiskās tradīcijas mūzikai tipiskās kvartu un kvintu saskaņas. Šos centienus zināmā mērā veicinājusi burtiska sekošana traktātos minētajiem likumiem: tie vēsta, ka *organizatoram* (*vox organalis*) jāapvienojas ar *kantora* balsi (*vox principalis*) „kvartas, kvintas, oktāvas attiecībās vai arī, ņemot kvartu vai kvintu pāri oktāvai“ (citēts pēc: Федотов 1985: 128). Turklāt tiek izslēgta līniju asinhronas mijiedarbes iespēja, piemēram, *organizatora* atpalikšana no *kantora*.

Tajā pašā laikā vienā no galvenajiem avotiem, kas nosaka melismātiskā organuma likumus – Vatikāna traktātā (Ottob. Lat. 3025)¹ – ietverta doma, ka „kantoram jāiet pa priekšu, bet organizatoram jāseko, un kantoram jābeidz pirmajam“ (citēts pēc: Федотов 1985: 128). Teksta turpinājumā izklāstīts 31 likums, kas raksturo viduslaiku diafono saskaņu savienojumu. Oriģinālā tas fiksēts neimu pierakstā, kurš parastajā pieclīniju notācijā (parasti attiecībās *nots pret noti*) zaudē arhaiskajam kontrapunktam raksturīgo melodisko iedabu (Федотов 1985: 133–134). Tātad arī akvitāņu daudz balsību nevar aplūkot tradicionālās kontrapunkta mācības rakursā ar tās orientāciju galvenokārt uz vertikāles *pareizību* un harmonisko tīrību.

Līdzās šim, vissvarīgākajam aspektam ir vēl kāds iemesls melismātiskā organuma maldīgai izpratnei – proti, centieni melismātikā saskatīt *Notre Dame* laikmeta ritma īpatnības (t. i., *vox organalis* pārsvarā jambisku ritmizāciju: *brevis – longa*). To redzam, piemēram, Ēvalda Jammersa (Jammers 1955) un Braiena Gilingema (Gillingham 1984) veidotajās transkripcijās. Šādos gadījumos būtiski mainās pati mūzikas laika organizācija. Modālās formulas un tām atbilstošās figūras ierobežo melismātiskā organuma pirmatnējo viengabalainību un

¹ Ms. Ottob. 3025, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, XIIIe siècle (éd. Klaus-Jürgen Sachs, 1971)

dabisko tiešumu, ko atspoguļo mainīgo intonatīvo fāžu brīvais ritms. Sevišķi nepieņemama šādās redakcijās ir dubultmelismu ritmizācija, kas bieži pasniegta kā grūti uztverama sīkas pulsācijas un nelielu ritma grupu secība.

Viss izklāstītais liecina, ka jāmaina pati pieeja melismātiskajam organumam: šis fenomens, no vienas puses, tuvs folkloras pirmatnējām formām, no otras – dzejas un mūzikas autordarbam, kurš tomēr atšķiras no rakstiskās tradīcijas dzejas un mūzikas. Jāpiekrīt Mirona Harlapa domai:

„[...] brīvo ritmu vienlaicīgs dziedājums bija iespējams tāpēc, ka polifonija tika izmantota tās responsorajā formā un uzticēta solistiem (kuriem atbildēja koris unisonā), savukārt solistiem, kuri sadziedājušies, šāda kopdziedāšana nebija grūtāka kā krievu tautas dziedoņiem, savijot piebalsis gari velkamajā dziesmā“ (Харлап 1986: 37).

Te iezīmējas sasaukšanās ar nezināma autora vārdiem Londonas t. s. Egertona traktātā²:

² Ms. Egerton 2888, London, British Library, supposé originaire des Pays-Bas, seconde moitié XIIe siècle (éd. Klaus-Jürgen Sachs, 1971)

„[...] organuma sacerētājam jāpievērš īpaša uzmanība pašam *cantus*, jo tam jābūt cienīgam un lēnam, un tajā nedrīkst būt daudz dažādu neīmu; viņš no visām skaņām izvēlas vissvarīgākās un pienācīgā veidā atbild, izlaižot lieko, papildinot trūkstošo, paplašinot saīsināto, sašaurinot spēcīgi paplašināto, tādējādi viņš katrā no abām [balsīm] ietver piemērotas neimas un to savstarpējās saiknes“ (citēts pēc: Федотов 1985: 64-65).

No iepriekšminētā izriet, ka melismātiskajā dziedājumā mūzikas uzbūvju garums, to laika proporcijas izpaudās īpatnējā veidā: tās regulēja tādi aptuveni apzīmējumi kā „paplašinājums“, „sašaurinājums“ vai „saīsinājums“. Mūzikas laika organizācijas atskaites vienības, domājams, bija vēl mūsdienās liturģiskajā praksē izplatītās brīvās motīvu struktūras, kas literatūrzinātnē tiek apzīmētas ar jēdzieniem „kolons“, „sintagma“, „elpas grupa“; mūzikā atbilstošas vienības daži franču teorētiķi dēvējuši par „ritmu“ (Харлап 1986: 55). Šāda ritma esamību melismātiskajā organumā apliecina turpinājumā piedāvātais piemērs – ievērojamā Kaliksta kodeksa (*Codex Calixtinus*) fragments, kas nosaukts pāvesta Kaliksta II (*Calixt II*) vārdā; savulaik (1119–1124) viņš bija Santjago de Kompostelas arhibīskaps:

magister Goslen' ep̄s sursumque Al - le - lu - ia in
ca - uis - the sus - sa - co - biam
Ze - be - de - i et io - han - nem fra - trem
eius sus - ce - pit in - no - mi - na Bo - a -
ner - ges un - gi po - tens gen - ito - rum
de - us om - ni - cre - a - tor a - le - x - son'

3. attēls. Kaliksta kodeksa fragments (Apel 1970: 231)

Šis Sv. Jēkaba liturģijas vienbalsīgo un daudzbalsīgo dziedājumu krājums, kas atspoguļo Ziemeļspānijas vokālo kultūru, ir viens no galvenajiem akvitāņu repertuāra avotiem. Lapas vidū norādītais prozulas teksts „Vocavit Ihesus Jacobum Zebedei et Johannem fratrem eius et imposuit eis nomina Boanerges“ ir īss trops; par tā autoru tiek uzskatīts maģistrs Goslens, Suasonas bīskaps (*Goslenus Suessionensis*).

Īpašu interesi šajā gadījumā raisa vertikālās līnijas, kas sadala veselumu vairāk vai mazāk līdzīga apjoma fragmentos (elpas grupās). Šo balsu savienojums arhaiskāajā kontrapunktā, atbilstoši jau citētajam

Londonas Egertona traktātam (sk. 2. atsauci), paredz pamattempa izmaiņu (*chronos protos*); tā izriet no melismu sašaurinājuma vai paplašinājuma, kā arī to saīsinājuma atbilstoši atskaņotāja vēlmēm. Tādējādi varam secināt, ka akvitāņu daudz balsībā arhaiskais kontrapunkts ir parādība, kas neiekļaujas ierastajos priekšstatos par rakstiskās tradīcijas mūziku. Tas jāuztver kā pierakstīts verbālais un mūzikas teksts, kurā fiksētas divas atšķirīga rakstura melodiskās kustības formas: vienots, nedalāms *vox principalis* un vairākos posmos sadalīts (vienas vai divu skaņu neimas) *vox organalis* (Шиманский 2009). Turklāt pirmā balss (*principalis*) atklāj vārdu kā viengabalainu substanci, kamēr otrā (*organalis*) sašķeļ vārdu fonēmās, tādējādi piešķirot tam virkni jaunu saturisko nianšu.

Aplūkotajā akvitāņu daudz balsības piemērā *Alleluia* izdziedāts kā trops, un *vox organalis* balss motīvu struktūrā iezīmējas virkne līdzīgu melodisko elementu, kas atspoguļo arhaiskajai mūzikai raksturīgo intonatīvās atskaņas principu. Korāļa balss (*vox principalis*) pēdējais melismātiskais gājiens, šķiet, prasīja no dziedātājiem īpašu mākslu, jo otrā balsī (*vox organalis*) tobrīd ietverta vēl sarežģītāka terasveida kustība (intonatīvs kritums un neliels kāpums) elpas grupas beigās.

Šīs lapas transkripcija Pētera Vāgnera (*Wagner*) redakcijā acīmredzot uzlūkojama kā viens no potenciālajiem variantiem viduslaiku rokraksta būtības uztverē, kas, pēc Villija Apela vārdiem, iespējama tikai „ar 20. gadsimta neimu starpniecību“ (Apel 1970: 232). Citādi viduslaiku polifonijas brīvais melismātiskais zīmējums tiks izjaukts:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics 'Al - - le - - lu - - ia. V. Vo - - ca - - - vit'. The second system contains the lyrics 'Jhe - sus Ja - - - co - - - bum'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

4. attēls. Kaliksta kodeksa fragments Pētera Vāgnera (*Wagner*) transkripcijā (Apel 1970: 232)

Ne mazāk interesants struktūras aspektā ir melismātiskais organums *Vox nostra resonet* (ap 1155), kas arī iekļauts Kaliksta kodeksā. Līdzīgi kā iepriekšējā piemērā, šeit skaidri izpaužas dalījums mūzikas un teksta sintagmās. Organuma autors, maģistrs Johanness Legaliss (*Legalis*), acīmredzot bijis gan komponists, gan dzejnieks; šāds apvienojums viduslaikos, jo īpaši daudz balsīgo motešu uzplaukuma periodā, nebija retums.

Vox principalis balsij uzticēts melodiski skaidri strukturēts dzejas teksts, kas sastāv no četrām strofām:

1. „Vox nostra resonet, Jacobi intonet Laudes creatori.
2. Clerus cum organo Et plebs cum tympano Cantet redemptori.
3. Carmine debito Psalat paraclito Id es solatori.
4. Hoc omnes termino Laudes in cantico Dicamus domino.“



5. attēls. Johannaesa Legalisa organums *Vox nostra resonet* (Bessler, Gülke 1973: 35)

Tekstam atbilstošās neimas *vox principalis* balsī ir galvenokārt vienas skaņas zīmes, tikai vienā gadījumā iekļauta arī divu skaņu neima *clivis*. Uz šī sillabiskā pamata raisās sarežģīta viļņveida melodija *vox organalis* balsī ar veselu virkni neimu no trim un četrām skaņām; tās ietver isas uzbūves, kuru ietvaros ātri mainās kustības virziens. Tādējādi radīts visai ekspresīvs kontrapunkts, kurā apvienojas attīstības ziņā kontrastējošas melodiskās līnijas. Harmonijas faktoriem šādā kontrapunktā ir nosacīta loma; balsis tiek brīvi koordinētas, un priekšplānā izvirzās melosa kinētiskā enerģija Ernsta Kurta piedāvātajā izpratnē – proti, veidojas nevis vienkārši „atsevišķu skaņu secība“, bet melodisko saikņu, līniju „pabeigtības instinktīva izjūta“ (Kypт [1920] 1931: 52), kas arī atspoguļojas neimu pierakstā.

Pievērsīsimies vēl kādai akvitāņu daudz balsības formai, kuras būtība izpaužas mutvārdu tradīcijas mūzikā. Tās pamatā ir diskants, kas visos viduslaiku avotos minēts līdzās organumam. Lūk, kā šī parādība definēta Londonas Egertona traktātā:

„Par diskantu sauc [tādu dziedāšanu], kad [cantus balss] atsevišķām skaņām tiek pielāgota patīkama konsonanse, un, proti, brīžos, kad subkantora balsī izturēts *cantus*, cita [balss], izmantojot dažādas neimas,

virzās atbilstoši, savukārt noteiktos miera mirkļos tās atbild viena otrai unisonā, kvartā, kvintā vai oktāvā” (citēts pēc: Федотов 1985: 64).

Atšķirībā no melismātiskā organuma diskantam, līdzīgi kā konduktam, ir raksturīga sillabiskā notācija. Šī notācijas veida izcelsme saistīta ar mutvārdu tradīcijas fenomena – trubadūru un trovēru dziedājumu – ietekmi uz viduslaiku daudz balsību.

„To melodijas, kas saglabājušās 13. gadsimta rokrakstos, tika pierakstītas bez jau ierastajiem ilgumvienību apzīmējumiem, nevis menzurālajā, bet [gregoriskā] korāļa notācijā, taču šis mūzikas laicīgais un dejiskais raksturs, kas tik krasi atšķiras no agrīno viduslaiku liturģiskajiem dziedājumiem, liek nojaust, ka bijusi skaidrāka, nošu rakstā nefiksēta ritma organizācija” (Харлап 1986: 41).

Jāpiebilst, ka diskanta ietvaros mēs jau saskaramies ar to pirmatnējā kontrapunkta formu, kas nākotnē tiks attīstīta rakstiskās tradīcijas mūzikā. Ne velti Londonas traktātā minēta nepieciešamība „pielāgot patīkamam konsonansi” attiecīgajai balsij. Tas nozīmē, ka diskanta ietvaros bija jāievēro ne vien īpaši noteikumi līniju savienojumā, bet arī zināma saskaņu sinhronitāte (Федотов 1985: 53–54). Tomēr vienlaikus diskants tipoloģiski ir tuvs melismātiskajam organumam, līdzās citām iezīmēm to apliecina tāda parādība kā jau minētie miera mirkļi.

Būtībā tās ir savveida cezūras, bet unisons, kvarta, kvinta un oktāva – robežšķirtnes, kas ļauj nodalīt atsevišķas attīstības fāzes. Šāda (faktiski kompozicionāla) diskanta izpratne atbilst priekšstatam par pauzēm (elpas vietām) konduktā, kas saistītas ar kvantitatīvajam ritmam raksturīgo temporālo attiecību formulveida struktūru. Harlapa ieskatā, „vissvarīgāko nozīmi šī ritma ietvaros gūst robežposmi, skaņas atakas brīži un akcenti” (Харлап 1986: 64).

Miera mirkļu ilgums diskantā, protams, atspoguļojas divbalsīgā kontrapunkta kompozīcijā; šeit jūtams balsts uz ritma periodiskumu. Viens no piemēriem ir liturģiska satura kondukta *Veri solis radius* pirmā daļa (Karpa redakcijā nr. 1):

6. attēls. Kondukta *Veri solis radius* pirmā daļa (Karp 1992: 3)

Ritma periodiskums izriet no dzejas teksta struktūras: izmantotas septiņzilbju rindas ar krusteniskajām atskaņām – „*Veri solis radius / Et sol pleni luminis / Specular in noxius / Matris intrat virginis, / Sic Dei, non alius / Filius fit hominis*“. Melismātiskas cilmes *cantus* acīmredzot aizgūts no atbilstoša veida korāļa, un tā lielākā daļa ar robežšķirtnēm (t. i., miera mirkļiem) sadalīta vienāda lieluma mūzikas un teksta fragmentos, kas attiecīgajā laika mērvienībā (Karpa redakcijā tā ir ceturtdaļa ar punktu) veido septiņu „zilbju“ periodu (Харлап 1986: 77). Šis periods ar raksturīgajiem modālo formulu elementiem (Karpa versijā te dominē horejs) pirmajā, otrajā, ceturtajā un sestajā daļā tiek konsekventi izklāstīts sešas reizes. Tikai sestajā (pēdējā) izklāstā vērojama izmaiņa, iekļaujot dubultmelismu; tādējādi noslēgums izcelts ar paplašinājumu.

Trešajā daļā modālais periods transformējas, iezīmējot virkni strukturāli komplicētu uzbūvju ar melismātikas elementiem. Te atklājas Londonas Egertona traktātā (sk. 2. atsauci) aprakstītais „sašaurinājuma“ un „paplašinājuma“ process, kas izpaužas šādās nosacīto taktu attiecībās: $7+9 (5+4)+5+7+4+8$.

Līdzīgas iezīmes vērojamas piektajā daļā: saglabājot dzejas formu, šeit veidojas atšķirīga garuma attīstības fāzes: $6+9+4+6+4+9 (3+6)$. Tādējādi abos gadījumos (trešajā un piektajā daļā) izraudzītās ritma struktūras ietvaros izpaužas arhaiskā kontrapunkta ietekme. Tas liecina, ka diskants pārstāv kvantitatīvā ritma sistēmas agrīno stadiju, kurā vēl jūtams melismātikas iespaids.

Konduktā *Veri solis radius* ievēroti diafonijas likumi. Izmantotas galvenokārt pilnās konsonanses; turklāt agrīnajam kontrapunktam raksturīgā kvintu paralēlvirze šajā akvītāņu daudz balsības paraugā

sastopama vien fragmentāri, dubultmelismos. Kā saskaņu savienojuma tipisku paņēmieni var atzīmēt pretvirzi no kvintas uz unisonu un atpakaļ; arī citviet, savienojot kvintu ar unisonu un unisonu ar kvintu, abās balsīs bieži valda pakāpenisks plūdums.

Kontrapunkta skaņkārtiskās īpatnības atklājas iepriekšminētajās robežšķirtnēs jeb miera mirkļos, kuri, no vienas puses, apliecina *finalis* I/II toņa *d* dominējošo lomu, no otras – tieksmi attīstīt skaņkārtisko peripētiju, iekļaujot klauzulās arī II pakāpi *e* (četrreiz) un VI pakāpi *g* (sešreiz). Vienlaikus robežšķirtnu analīze atspoguļo nezināmā autora apbrīnojami bagāto izdomu, piedāvājot šajos posmos dažādus balsu savienojuma variantus. Izmantoti visi balssvirzes pamatveidi, kas izplatīti viduslaiku daudz balsībā, tai skaitā balsu krustošanās un efektīgi fakturāli tembrālie pavērsieni.

Iepriekš aplūkotās diskanta likumsakarības ir raksturīgas arī citiem sillabiskās daudz balsības piemēriem, kas ietverti Karpa izdevumā, it īpaši nr. 21, 30 un 39. Konduktā *Noster cetus psallat letus* (nr. 21) 15 zilbju periodā, kas izklāstīts piecas reizes, struktūras pamatā ir šāda nosacīto taktu secība: 10+8+10+10+13. Līdzīgi kā nr. 1, pēdējā daļa tiek paplašināta, ietverot beigās dubultmelismu.

Konduktā *Dulci dignum* (nr. 30) ar visai lielu daļu kopskaitu (septiņas) kontrapunktiskās attīstības periodiskumu nosaka atkārtojamās uzbūves garuma maiņa no sešām nosacītajām taktīm uz četrām, un tas izpaužas visās daļās no otrās līdz sestajai; malējās daļas (pirmā un septītā) struktūras ziņā ir brīvas. Sevišķi noslīpēta, pabeigta struktūra raksturīga konduktam *Orienti oriens* (nr. 39) – to apliecina turpinājumā piedāvātā shēma, kas kopieceres ziņā tuva iepriekš aplūkotajam nr. 1, *Veri solis radius*:

zilbju skaits	1. 7+7+7+7+7+7
nosacīto taktu skaits	8+5+4+4+4+14
	2. 7+7+7+7+7+7
	7+5+4+4+4+ 14
	3. 7+7+7+7+7+7
	8+5+4+4+4+14

Šāds mūzikas un dzejas struktūras plānojums kvantitatīvā ritma uzplaukuma laikmetā, *Notre Dame* periodā, kļūst par likumu. Neparasta uz šī fona šķiet kondukta *De monte lapis scinditur* (nr. 41) kompozīcija: formā stingri izturētais pantmērs katras rindiņas sākumā un noslēgumā gūst brīvu muzikālo attīstību, ko vēl komplicētāku vērš dubultmelismu izmantojums. To redzam šajā shēmā:

zīlbu skaits $8+7+7+7+7+7$

nosacīto taktu skaits $8+5+4+4+4+14$

zīlbu skaits $1) 8 + 8 + 7$

nosacīto taktu skaits $(7+7) + (6+10) + (7+9)$

$2) 8 + 8 + 7$

$(6+5) + 8 + (6+9+6)$

$3) 8 + 7 + 7 + 7$

$(7+4) + 4 + 4 + (3+5+9)$

Taču arī šajā izņēmumā ir sava likumsakarība: katrā no trim daļām epizodiski iezīmējas dažāda lieluma uzbūves, kuras nepārprotami atbilst t. s. miera mirkļiem. Līdz ar to diskantā veidojas priekšnoteikumi jaunai attieksmei pret kontrapunktu – tas kļūst par kompozicionālās un harmoniskās attīstības līdzekli.

Varam secināt, ka mutvārdu tradīcijas elementi bijuši tipoloģiskā ziņā primāri viduslaiku daudz balsības kristalizācijas procesā. To ietekme arī nosaka akvitāņu daudz balsības raksturu un tipiskās formas; tiecoties uz rakstiskās tradīcijas mūziku, šis daudz balsības veids tomēr vienlaikus vairākos aspektos pārstāv pusprofesionālo jaunradi.

Mutvārdu tradīcijas klātbūtni atspoguļo akvitāņu daudz balsībai raksturīgā neimu notācija, kas rosina dziedātāju ne tik daudz lasīt mūzikas tekstu, cik atcerēties, kā un ar kādām artikulācijas un ritma niansēm šis teksts ticis atskaņots pagātnē. Tas viss apliecina, ka mūsdienu atskaņotājmāksliniekiem būtu ļoti piesardzīgi jāizturas pret pašreizējām t. s. Limožas repertuāra redakcijām, kuru veidotājiem trūkst izpratnes par viduslaiku daudz balsības nosacītību.

Melismātiskais organums ir otrā stadija agrīnā Rietumeiropas kontrapunkta attīstībā; tas iezīmē pāreju no diafonā dziedājuma (t. i., dalījuma pa balsīm) uz tādām agrīnajām kompozicionālajām formām, kas ietver kontrastējošus posmus. Šīs stadijas būtiskākā iezīme ir dažādu antinomiju veidošanās gan kopumā, gan atsevišķās detaļās. Vēl skaidrāk nekā agrāk izpaužas tipoloģiski svarīgās *primārā* un *sekundārā* attiecības. Tās ietekmē arī liturģiskās daudz balsības pamatelementu – gregorisko korāli, kuram iepriekš, Gvido d'Areco traktāta tapšanas laikmetā³, piemītusi bezierunu autoritāte tagad tiek apstrīdēta.

Melismātikas apstākļos korālis, lai gan joprojām ir stabils melodiskais pirmapamats, dažādu teksta iespraudumu un interpretāciju jeb, citiem vārdiem, tropēšanas rezultātā tiek sadrumstalots atsevišķās daļās, tādējādi zūd tā sākotnējā viengabalainība. Korāļa modālās iezīmes sāk izpausties *vox organalis* balsī, kura korāli interpretē savdabīgi, piešķirot tam sekundāra, atvasināta materiāla veidolu.

³ Domāts traktāts *Micrologus de disciplina artis musicae* (Īsumā par mūzikas mākslas likumiem, 1029).

Tipoloģiskā aspektā šī perioda organums un diskants atspoguļo atšķirīgas pieejas mūzikai un tekstam: organums gan galvenajai, gan pavadošajai balsij jādzied ar gandrīz improvizatorisku brīvību, turpretī diskanta atskaņotājam lielākoties stingri jāseko ritma struktūrai, kas izriet no dzejas, šad tad iekļaujot arī melismātiku.

Vienlaikus diskants saskaņā ar dialektisko *nolieguma nolieguma* likumu uzlūkojams kā Rietumeiropas mūzikas kontrapunkta pirmatnēja forma, kas jau vēlāk gūs plašu attīstību Nīderlandes skolas polifonijā.

SOME ASPECTS OF THE HISTORY OF EARLY WESTERN EUROPEAN COUNTERPOINT (POLYPHONY IN AQUITAINE IN LIGHT OF HISTORICAL-PHASED APPROACH)

Nikolai Shimanski

Summary

20

The purpose of this article is to substantiate the hypothesis about blending of stages of oral and written music in medieval polyphony. It is important to properly consider musical systems conditioned by primitive notation. In this case, the method of typological analysis is applied to reveal correlation between categories of the primary and the secondary, to characterize sonority and the ways of intoning, as well as the performers' goals.

The analytical material is presented by examples of Aquitaine polyphony. The period until recently called Limoges school is one of the most intricate in medieval musical history with only a few sources. As respective manuscripts were notated using Aquitaine neumes, polyphony pieces from those should be called Aquitaine.

As a result of the analysis of original transcriptions of Aquitaine repertoire it is established that elements of music of oral tradition as primary in typological sense were crucial to medieval polyphony formation. Their influence predetermined the character and forms of Aquitaine polyphony which, gravitating toward music of written tradition, in many respects was semi-professional art.

Neumic notation of Aquitaine polyphony testifies in favour of oral music tradition which forces a performer not to sight read the music but recollect the way this piece was performed before. This obliges modern practice to be aware of existing transcriptions of Limoges repertoire, some of them lacking understanding of relative character of medieval polyphony.

Melismatic organum is the second stage in the development of the early West European counterpoint connected with transition from diaphonic singing to early compositional forms characterised by contrasting sections. The most essential sign of this stage is the occurrence of various antinomies. Typological correlation between the primary and the secondary becomes more vivid in the example of the basic element of liturgical polyphony – Gregorian choral, the indisputable authority of which, unlike that of Guido's treatise *Micrologus de disciplina artis musicae* period, is being threatened.

In conditions of melismatics techniques, choral, retaining stable significance as melodic foretype, loses its primary integrity and is segmented as a result of various text and melodical tropes (insertions and interpretations). Its modal characteristics become vivid in organal voice which in its own way interprets the choral shaping it into derivative, secondary material.

Typologically organum and discant of this period show two different approaches to musical-textual structure of a composition: if the first (organum) requires practically improvisational freedom from performers of the set and accompanying voices, the latter, on the contrary, assumes basically rigid adherence to the rhythmic form ordered by the poetic text with more or less frequent melismatic inclusions. Simultaneously, according to the negation of the negation dialectic law, discant is the primary form of counterpoint in Western European musical culture which will have its subsequent development in Netherlands polyphony.

21

Literatūra

Apel, Willi (1970). *Die Notation der polyphonen Musik, 900–1600*. 2., verbesserte Auflage. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag

Besseler, Heinrich, & Peter Gülke (1973). *Schriftbild der mehrstimmigen Musik (Musikgeschichte in Bildern, B. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance; Lfg. 5)*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik

Fuller, Sara (1979). The myth of 'Saint-Martial' polyphony. *Musica Disciplina* 33: 5–26

Gillingham Bryan (1984). *Saint-Martial Mehrstimmigkeit / Saint-Martial Polyphony*. Henryville, Ottawa, Binningen: Institute of Mediaeval Music

Haas, Max (1997). Organum. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik; begr. von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausgabe. Hrsg. Ludwig Finscher. Sachteil. B. 7. Kassel [etc.]: Bärenreiter; Stuttgart [etc.]: Metzler, 853–881

Handschin, Jacques (1927/1928). Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10: 513–550

Jammers, Ewald (1955). *Anfänge der abendländischen Musik*. Strasbourg: Librairie Heitz

Karp, Theodore (1992). *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press

Riemann, Hugo (1898). *Geschichte der Musiktheorie im IX–XIX. Jahrhundert*. Leipzig: M. Hesse

Schneider, Marius (1934/1935). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. 2 Bde. Berlin: J. Bard

Алексеев, Эдуард (1986). *Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект*. Москва: Советский композитор

Евдокимова, Юлия & Татьяна Дубравская, Владимир Протопопов (1983–1996). *История полифонии*. В 5 вып. Москва: Музыка

Курт, Эрнст ([1920] 1931). *Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха*. Пер. с нем. Зинаиды Эвальд. Под ред. Бориса Асафьева. Москва: Государственное музыкальное издательство

Симакова, Наталья (2002). *Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория и практика. Часть I: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина*. Москва: Композитор

Федотов, Владимир (1985). *Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия)*. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета

Харлап, Мирон (1986). *Ритм и метр в музыке устной традиции*. Москва: Музыка

Шиманский, Николай (2006). *Типология многоголосия в литургической музыке западноевропейской традиции: феномен архаического вокально-ансамблевого интонирования*. Минск: БГАМ

Шиманский, Николай (2009). О систематике первичных форм многоголосного интонирования и архаическом контрапункте. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі* 14: 81–87