

# **Muzikos kalba: viduramžiai, renesansas**

LMTA

## Kurso turinys

Kurso tikslai	3
Studijų vadovas	3
Mokymosi medžiaga	7
1. Įvadas	7
2. Profesionaliosios Europos muzikos ištakos	8
2.1. Poskyrio praktinė užduotis	9
3. Viduramžių monodija ir daugiabalsumas	10
3.1. Poskyrio praktinė užduotis	13
4. Ars nova ir itališkasis trecento. Ars antiqua ir Ars nova meno sąsajos. Pasaulietiška muzika	15
4.1 Poskyrio praktinė užduotis	15
5. Renesanso muzikos kultūra. Griežtojo stiliaus samprata. Melikos, ritmikos, dainų samprata	17
5.1. Poskyrio praktinė užduotis	19
6. Imitacinis dvibalsis kontrapunktas. Kanonai, jų rūšys. Rašymo technika	19
6.1. Poskyrio praktinė užduotis	23
7. Imitacijos, jų rūšys. Rašymo technika	23
7. 1. Poskyrio praktinė užduotis	27
8. Kontrapunkto samprata. Paprastasis dvibalsis kontrapunktas	29
8.1. Poskyrio praktinė užduotis	33
9. Sudėtingasis dvibalsis kontrapunktas ir jo rūšys	33
9.1 Poskyrio praktinė užduotis	37
10. Renesanso motetas. Žanro atmainos. Strofinė variantinė forma	38
10.1. Poskyrio praktinė užduotis	45
11. Tribalsės imitacijos ir jų rūšys	45
11.1. Poskyrio praktinė užduotis	47
12. Mišios. Mišių ciklas ir jo atmainos	47
12.1. Poskyrio praktinė užduotis	53
13. Madrigalas, ištakos ir žanro atmainos	53
13.1. Poskyrio praktinė užduotis	58
14. Paprastasis ir sudėtingasis tribalsis kontrapunktas	58
14.1. Poskyrio praktinė užduotis	62
15. Renesanso instrumentinės muzikos stilių, žanrų ir formų apžvalga	63
15.1. Poskyrio praktinė užduotis	68
16. Literatūra	68
Detalesnė informacija	68
Kurso autorius/dėstytojas	69

## Kurso tikslai

### Studijų vadovas

Kursą „**Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas**“ gali studijuoti muzikos pedagogai, atlikėjai, LMTA parengiamųjų kursų, konservatorių, kolegijų studentai, nespecialistai humanitarai ar šiuo metu dar studijuojantys kitus, ne muzikos, mokslus, universitetų studentai, įgiję muzikinį išsilavinimą muzikos mokyklose, asmenys, išvykę į kitas šalis, kurie domisi Renesanso muzikos kultūra, jos įtaka vėlesniems muzikos stiliams ir komponavimo technikomis. Kursas įgalina papildyti žinias apie Renesanso kultūrą, muziką bei jas atnaujinti, ypač naudojant šiuolaikines nuotolinio mokymosi priemones, *Sibelius* programos muzikos komponavimo galimybes.

Svarbu nuosekliai atlikti užduotis, skirtas nagrinėjamiems polifonijos reiškiniams įsisavinti. Neatliekant siūlomų užduočių ar atliekant ne visas užduotis, polifonijos rašto studijos nebus išsamios, o neįsisavinus griežtojo stiliaus pradmenų vėliau, studijuojant Baroko laisvąjį stilių, pritrūks įgūdžių, kurie galėtų būti įgyjami atliekant griežtojo stiliaus rekonstrukcines pratybas bei analizuojant pateiktus muzikos kūrinių pavyzdžius. Renesanso studijos bus veiksmingos, jei teorinius teiginius, perskaitytus vadovėliuose, rekomenduojamoje literatūroje, besimokantieji papildys praktiniais darbais: pateiktų muzikos kūrinių fragmentų arba ištiesai viso kūrinio muzikinio teksto analize, imitacinės ir kontrastinės polifonijos užduočių sprendimais.

Renesanso muzikos kalbos kurso galima mokytis savarankiškai, nes teoriniai teiginiai yra iliustruoti pavyzdžiais, muzikinių kūrinių natų fragmentais, CD bei DVD prisegtukais, nurodyti praktiniai darbai raštu, pateikti jų sprendimo pavyzdžiai *Sibelius* programoje, tad juos galima išgirsti.

Pedagogai, besiruošiantys muzikos istorijos ar muzikos teorijos pamokoms ar paskaitoms, teorinius teiginius gali iliustruoti šiame darbe pateiktais natų, pratybų, skambančių muzikos fragmentų pavyzdžiais. Studijuojantiems muzikos teoriją lengviau prisitaikyti prie vietos ir laiko, nes galima daugiau dirbti savarankiškai, o jeigu panašus kursas klausomas auditorijoje, galima pasinaudoti pateiktais pavyzdžiais kaip papildoma medžiaga. Todėl mokymosi kokybė gerėja, per trumpesnį laiką įsisavinama daugiau koncentruotai parengtos medžiagos.

**Pradiniai reikalavimai „Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas“ kurso klausytojams.**

Kurso klausytojams būtinas minimalus teorinis išsilavinimas: jie turi būti susipažinę su elementaria muzikos teorija ir žinoti:

- 1) kas yra intervalai ir kokie jų pavadinimai bei rūšys (grynieji, didieji, mažieji, padidintieji, sumažintieji);
- 2) ką reiškia konsonansai ir disonansai, kokie jų pavidalai;
- 3) kokios yra mažorinio ir minorinio pobūdžio dėmės, jų pavidalai, pavadinimai ir kokia jų sandara;
- 4) žinoti tonacijas: mažorines ir minorines;
- 5) mokėti apibūdinti akordą, žinoti akordų rūšis, pagrindinių pavidalų ir apvertimų pavadinimus;
- 6) suvokti muzikos sintaksinės struktūros elementus: motyvą, frazę, sakinį, periodą;
- 7) žinoti apie muzikos kūrinio užbaigų elementus: pusines ir baigiamąsias kadencijas;
- 8) žinoti pagrindinius homofoninės ir polifoninės muzikos faktūros principus;
- 9) gebėti analizuoti muzikos pavyzdžius, pateiktus natomis, apibūdinant pagrindinius muzikos kalbos elementus, formas ir žanrus;
- 10) gebėti taikyti įgytas žinias praktiškai (pvz., sprendžiant polifonijos užduotis, analizuojant

muzikos kūrinio formą).

### **Bendrieji programos principai**

Studijuojantiems,, **Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas** “kursą sudaromos sąlygos lavinti kūrybinius bei analitinius įgūdžius, praplečiančius individualiai įgytą muzikos atlikimo, didaktikos ar savarankiško lavinimosi patirtį.

Nuotolinio mokymo programa sudaro sąlygas lanksčiai pasirinkti šio laikotarpio muzikos studijų būdą, nepamirštant asmeninės atsakomybės už profesinį tobulėjimą ir studijų rezultatus.

### **Kurso tikslas ir uždaviniai**

„ **Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas** “kurso studijomis siekiama, kad nuotoliniu būdu sudijuojantys praplėstų, pagilintų ir susistemintų turimas muzikos kūrinių analizės, harmonijos ir polifonijos žinias ir įgytų profesionalaus muzikos atlikėjo veiklai reikalingų muzikos kūrinio sandaros suvokimo įgūdžių.

Muzikos mokytojams, atlikėjams svarbu gerai nusimanyti apie kūrinio žanrą, sandarą, formos ypatybes, derminę sistemą, polifoninę faktūrą, kad galėtų suprasti ne tik kūrinio formą, surasti pagrindinius melodikos modelius, bet ir paaiškinti skirtumus tarp skirtingų žanrų kūrinių bei surastų panašumus to laikotarpio muzikos kūryboje, galėtų palyginti, pvz., Nyderlandų mokyklos ir anglų kompozitorių kūrybos skirtumus, taip pat galėtų apibūdinti besikiriančias dėl derminės įvairovės to paties žanro, pvz., madrigalo, savybes. Moteto, kaip ir mišių, žanras taip pat turi ilgaamžę istoriją, kuri svarbi ir vėlesnių amžių muzikos studijoms. Instrumentinės Renesanso muzikos įvairovė pagrindė vėliau atsiradusių ciklinių kūrinių sandarą, todėl ją irgi pravartu studijuoti, o įsisavintas nuostatas taikyti kasdienėje darbo ir mokymosi praktikoje. Mokytojui, atlikėjui svarbu mokėti atskirti imitacinės ir kontrastinės polifonijos kontrapunktus, imitacijų ir kanonų rūšis, kontrapunktų įvairovę, atsirandančią taikant kontrastinės polifonijos priemones, nes ši polifoninė technika sudaro Renesanso kūrinių kompozicijos esmę.

Pagrindinis „ **Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas** “kurso tikslas – išmokyti analizuoti Renesanso epochos dažniausiai atliekamų svarbiausių žanrų kūrinius, esančius atlikėjų repertuare, šių nuotolinių studijų metu ugdyti besimokančiųjų kūrybinius gebėjimus ir išmokyti polifonijos rekonstrukcijos pradmenų bei Renesanso muzikos kūrinių struktūrinės analizės būdų.

### **Tiksliui pasiekti pasitelkiami šie uždaviniai:**

Aptariamas istorinis Renesanso muzikos stilistinės epochos kontekstas, būdingi muzikos komponavimo teoriniai pagrindai :

aiškinami būtini muzikos kūrinių analizei terminai ir sąvokos (grigališkasis choralas, griežtasis stilius, modalinė harmonija);

nagrinėjami aptariamojo stiliaus būdingi žanrai ir formos ypatumai (motetas, madrigalas, mišios, variantinė-strofinė forma);

analizės įgūdžiai lavinami atkreipiant dėmesį į muzikos kalbos (melodikos, ritmikos, harmonijos), struktūros, komponavimo technikos ypatumus.

### **Įgyjamos kompetencijos**

Sėkmingai įsisavinę šios programos pagrindus, Jūs turėtumėte:

žinoti istorinės Renesanso muzikos epochos ribas ir šio laikotarpio muzikos istorinį ir teorinį kontekstą;

paaiškinti muzikos stiliaus istorinės raidos dėsnius atsižvelgdami į kūrinių kompozicinę sandarą; gebėti tinkamai taikyti muzikos analizės metodus ir analizuoti pasirinktą reikalingą repertuarą

formos, harmonijos ir kompozicinės technikos požūriais;

mokėti kūrybiškai taikyti įgytas žinias praktikoje – rekonstruoti Renesanso stiliaus komponavimo principus, panaudodami tinkamas stilizacijos priemonės.

**Kurso „ Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas “ sandara:**

Pateiktas temos ir jos dalių numeris bei pavadinimas

Pagrindiniai temos teiginiai yra numeruojami ir rašomi paryškintu **šriftu**

Svarbiausi terminai, naudojami tekste, yra **paryškinti**. Pirmoji nuoroda „pavyzdys“ rašoma skliaustuose: (1 pvz.), o kitos nuorodos užrašomos tik skaičiumi – (2). Pavyzdžių numeriai yra paryškinti, tad besimokantieji juos gali atsiųsti ir peržiūrėti vienu metu su tekstu, kurį nagrinėja.

Kiekvienos temos teiginiai yra papildomi muzikos kūrinių fragmentų, polifonijos pratybų natų pavyzdžiais, pateikiamais teorinės dalies pabaigoje. Taip pat kiekvienos temos teiginius papildo pagrindinės tezės **Power point** programoje, skaidrėse.

Pavyzdžiai numeruojami paeiliui. Jie skirstomi į kelias grupes: 1) „Pratybų natų pavyzdžiai“, 2) „Muzikos kūrinių natų fragmentai“, 3) CD, fragmentai, 4) DVD, fragmentai, 5) Renesanso meno kūrinių pavyzdžiai. Pavyzdžiai paaiškinami.

Muzikos kūrinių fragmentai pateikti nenurodant tempo, dinamikos ženklų.

Kiekviena teorinė imitacinės ir kontrastinės polifonijos tema yra iliustruojama sprendinių pavyzdžiais, nurodomi ir pradiniai neužbaigti sprendinių fragmentai. Pateiktus sprendinius galima paklausti.

**Testai žinioms patikrinti**

Studijuojantieji individualiai pagal CD esančius testus įrašo praleistus žodžius tritaškio vietoje, pažymėtoje taip: (...). Reikiami atsakymai, kuriuos reikia atspėti, randami pateikiamų klausimų pabaigoje.

Atsakymų formuluotės yra naudojamos temos **dėstymo** dalyje, todėl jas galima panaudoti atsakymams.

**Pratybos** sudarytos iš 2 dalių:

Kontrapunktų rašymas

Muzikos kūrinių fragmentų analizė

**Kontrapunktų pratybos** pateiktos po kiekvienos polifonijos temos dalies. Jų rekomenduojama rašyti po porą pavyzdžių pasirenkant pateikiamas temas, pradžios fragmentus arba pasirenkant savo *propostas* imitacinės polifonijos pratyboms.

**Imitacinės ir kontrastinės polifonijos užduotis spręsti yra svarbu. Atsiranda galimybė praktiškai rekonstruoti griežtojo stiliaus melodiją, įtvirtinti būdingos metroritmikos pavyzdžius, išmokyti komplimentariai derinti melodines balsų linijas, vengti disonansų horizontalėje. Prieš pradėdant rašyti kurią nors polifonijos užduotį reikia žinoti pagrindinius griežtojo stiliaus balsavados principus, įsidėmėti apribojimus ir taisykles, nes tik jas išstudijavus galima atlikti užduotis be klaidų.**

**Pirmiausia reikia įsitikinti, ar jau žinote griežtojo stiliaus melodikos komponavimo taisykles, imitacijų ir kanonų bei kontrapunktų pavidalus.**

Atliktą užduotį pravartu paskambinti fortepijonu ar pianinu ir įsitikinti, ar išvengta nepageidaujamų disonansų, ar laikytasi polifoninės balsavados principų. Jei skambesys netenkina, galima užduoties kai kurias vietas taisyti, ieškant priimtinesnio skambesio.

**Primenimai:** norėdami paklausti polifonijos užduočių sprendimo pavyzdžių, turite atsisiųsti Sibelius. Scorch: <http://www.sibelius.com/cgi-bin/download/get.pl?com=sh&prod=scorch>

### Analizė

Renesanso muzikos kalbos studijų kurso viena iš svarbiausių dalių yra muzikos kūrinių analizė. Siekiama, kad nagrinėdami Renesanso kūrinius besimokantieji įgytų muzikos kūrinių analizės įgūdžių.

Pirmiausia reikia nustatyti kūrinių žanrą (motetas, madrigalas, mišios ir pan.). Renesanso muzikos žanrams yra skirtos atskiros temos, kur apžvelgiama įvairių muzikos žanrų atsiradimo istorija, stiliaus ypatybės. Nustačius, kokios mokyklai atstovauja kompozitorius, reikėtų apibūdinti kūrinių išskirtines savybes (pvz., polifonijos rūšis). Reikėtų prisiminti žanro istoriją (pvz., jei tai motetas, reikėtų apibūdinti, kuo pasižymėjo senovinis motetas ir kuo išsiskiria Renesanso motetas). Reikia nustatyti kūrinių dermę (dermes), apibūdinti formą. Net ir išlaikantys tą pačią struktūrą kūrinių (pvz., mišios) gali būti įvairios pagal pasirinktą melodikos šaltinį (pvz., parodinės). Reikėtų apibūdinti ir kūrinių muzikinės medžiagos išdėstymo faktūrą, pastebėti jos kaitą muzikos kūrinyje.

Būtina nustatyti, kokias polifonijos rašto priemones naudoja kompozitorius, ir apibūdinti, kokias imitacijas, kanonus ar kitas priemones pastebite. Taip pat nepamiršti išnagrinėti, koks pagrindinis melodikos modelis vyrauja kūrinyje, ką kompozitorius naudoja tenore (o gal kitame balse), ar kompozitorius naudoja grigališkojo choralo, ar savo kūrinių melodikos ar kokio nors garsiaeilio fragmentus.

Išnagrinėjus muzikos kūrinių, galima įvertinti tai, kaip jis atspindi Renesanso stiliui būdingas savybes, ar kompozitorius laikosi Renesanso griežtojo stiliaus normų, ar jo kūryboje atsiranda naujų, kokią įtaką to žanro kūrinių padarė vėliau atsiradusių stilių kūriniams (pvz., rīčerkaras, kanconas – fugos bei ciklinių kūrinių pirmtakai).

Renesanso muzikos kūrinių sąrašas, skirtas analizei, yra pateiktas po kiekvienos temos dalies. Kūrinių natos yra priede „Kūrinių pagal kompozitorius sąrašas“. Rekomenduojama išnagrinėti ne mažiau kaip dviejų kūrinių fragmentus. Siūloma pagal galimybes nagrinėti žinomesnius kūrinius, t. y. naudojamus kitose pamokose (muzikos istorijos) ar atliekamus chorų bei specialybės muzikos instrumentu.

Muzikos kūrinių sudaro daug komponentų. Studijuodami po kiekvienos temos sužinome vis daugiau apie kontrapunktą įvairovę, Renesanso teoriją bei harmoniją. Todėl analizuojant kūrinius tikslinga keletą kartų išnagrinėti jau žinomą kūrinių kitais aspektais.

Kurso „Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas“ baigiamosios užduoties atsiskaitymas, užbaigus visą kursą, vyks akivaizdinio susitikimo metu. Susitikimo laiką kuratoriaus paskelbs kurso kalendoriuje.

Baigiamoji užduotis – užduotis raštu. Pateikiamas 20 klausimų testas, kurį sudaro klausimai apie Renesanso muzikos priešistorę, Renesanso stilistiką, griežtąjį stilių, muzikos žanrų įvairovę. Natų rašto užduotis sudaro imitacinės ir kontrastinės, dvibalsės ir tribalsės polifonijos sprendiniai. Nagrinėjamas vienas Renesanso muzikos kūrinių. Užduotims atlikti skiriama iki pusantros akademinės valandos laiko.

Analizei pateikiamas Renesanso muzikos kūrinių sąrašas. Galima nagrinėti žinomus, jau nagrinėtus arba atliekamus kitose studijose ar muzikinėje veikloje (dainuojamus chorų) kūrinius.

Autorė tikisi, kad studijuojantiems Renesanso muzikos kalbą, taip pat tiems, kurie nori papildyti polifonijos žinias, reikės sugaišti mažiau laiko turint reikalingą teorinę, iliustracijų, pratimų ir analizės medžiagą vienoje vietoje bei galimybę bet kuriuo metu bendrauti su kurso kuratoriumi. Tuo yra parankus nuotolinio mokymo kursas, jungiantis visas šiuolaikines informacijos perdavimo technologijas bei specialiąsias programas (natų užrašymo ir skambėjimo – *Sibelius* ir kt.).

## Mokymosi medžiaga

1. Įvadas
2. Profesionaliosios Europos muzikos ištakos
3. Viduramžių monodija ir daugiabalsumas
4. Ars nova ir itališkasis trečento
5. Renesanso muzikos kultūra
6. Imitacinis dvibalsis kontrapunktas. Kanonai, jų rūšys. Rašymo technika
7. Imitacijos, jų rūšys. Rašymo technika
8. Kontrapunkto samprata. Paprastasis dvibalsis kontrapunktas
9. Sudėtingasis dvibalsis kontrapunktas ir jo rūšys
10. Renesanso motetas. Žanro atmainos. Strofinė variantinė forma
11. Tribalsės imitacijos ir jų rūšys
12. Mišios. Mišių ciklas ir jo atmainos
13. Madrigalas, ištakos ir žanro atmainos
14. Paprastasis ir sudėtingasis tribalsis kontrapunktas
15. Renesanso instrumentinės muzikos stilių, žanrų ir formų apžvalga
16. Literatūra

### 1. Įvadas

Muzikams profesionalams, pedagogams, atlikėjams, net ir mėgėjams, atliekantiems Renesanso kūrinius, nuolat tenka susidurti su įvairiomis polifonijos apraiškomis, nagrinėti muzikos sandaros principus, gretinti turimas vaizduojamojo meno, architektūros, literatūros, mokslo žinias, kad Renesanso stiliaus muzika būtų artimesnė ir geriau suvokiama klausytojams. Renesanso muzikos atlikimas skiriasi nuo vėlesnių laikų – Baroko, Klasicizmo bei Romantizmo muzikos dėl savo derminių bruožų, susijusių su netemperuotu derinimu. Todėl, atliekant Renesanso muziką ar jos klausantis, pravartu žinoti ir jos priešistorę: Ars antiqua ir Ars nova laikotarpių kūrybą, netgi ir senovės Graikijos muzikos teoriją, kadangi akademinės muzikos pradžia būtent ten. Dermių samprata, jų sandaros ypatybės (tetrachordai), dermių sistemos (Ars antiqua – oktoechas), ritmikos raida (ritminiai modusai Ars antiqua kūriniuose, izoritmija – Ars nova laikotarpiu) neatsiejami nuo ikirenesansinio laikotarpio kūrinių suvokimo ir pagrindžia Renesanso muzikos teorijos ištakas. O pagrindinis melodikos modelis – grigališkasis choralas, privalomas muzikos kūrinių atributas nuo VI iki XVI amžiaus, – yra ir Renesanso muzikos kūrybos šaltinis.

Renesanso laikotarpiu kompozicijos praktikoje susiformavusi polifonijos technika davė pradžią naujoviškos muzikos kūrybai. Tai, ką išrado Renesanso kompozitoriai: imitacinę polifoniją – imitacijas, kanonus, kanonines sekvencijas, kontrastinę polifoniją – įvairiausius kontrapunktus, išliko iki mūsų dienų ir tapo įvairių kompozicinių technikų pagrindu. Polifonijos samprata, mokėjimas rekonstruoti Renesanso stiliaus imitacinės ir kontrastinės polifonijos kontrapunktus įgalina pažinti Renesanso muzikos dvasią, nes polifoniškai susipinančios kompozitorių kūrinių melodinės linijos ir sukuria daugelio šio laikotarpio kūrinių muzikinio audinio pagrindus. Suvokdami polifoninio rašto ypatybes, griežtojo stiliaus reikalavimus galime lengvai atpažinti, kokio laikotarpio muzikos kūrinių girdime ir atliekame, ką galima apie jį daugiau paaiškinti klausytojams ar besimokantiejiems muzikos. Polifonijos, kaip kompozicinės technikos, pažinimas leidžia geriau suvokti ir vėlesnių stilių homofoninės muzikos kūrinius, nes, pavyzdžiui, Vienos klasikų muzikoje gausu polifonizuotų faktūros fragmentų ar netgi ištisos kūrinių dalys kuriamos naudojant polifoniją.

Muzikos kalbos studijos, nagrinėjant Renesanso kūrinius ir gilinant į imitacinę arba kontrastinę polifoniją, yra sudėtingos ir reikalauja daug kantrybės. Tačiau atsiradusius balsavados įgūdžius galima panaudoti instrumentuojant reperuarą įvairiems kolektyvams, įgijus šių įgūdžių tampa lengvesnės harmonijos, kaip muzikos teorijos disciplinos, studijos ir atvirkščiai – turintiems harmonijos pagrindus polifonijos pratimų deriniai tampa harmoningesni, įprantama stebėti ne tik horizontalųjį balsų judėjimą, bet ir vertikalųjį. Griežtojo stiliaus taisyklės, privalomos melodinėms slinktimis, tik pradžioje sudaro sunkumų, plėtojant balsus, o vėliau šių taisyklių laikymasis sudaro prielaidas rekonstruoti Renesanso melodijas, nenutolstant nuo stiliaus esmės.

Polifonijos pratybos įmanomos netgi turint pradines muzikos teorijos žinias, pažįstant natų raštą. Šios pratybos gali būti naudingos ir anksčiau baigusiems studijas kolegijose ar net universitetinėse aukštosiose mokyklose, kadangi Renesanso muzikai ir polifonijai mokymo programose buvo skiriama žymiai mažiau laiko, nes trūko mokymo vadovų ir šaltinių. Polifonija, kaip disciplina, buvo studijuojama labiau gilinantis į laisvojo stiliaus, būdingo Baroko epochai, muzikines technologijas. Be abejo, atliekant pratybas būtina kūrybiško nusiteikimo nuostata, nes kiekviena užduotis gali skambėti ir skambės visiškai skirtingai ir nepakartojamai; beje, kiekvienas imitacijos, kanono variantas gali būti teisingas. Tačiau kūrybiškai atliekant užduotis, gilinantis į polifoninį kelių linijų skambesį įmanoma pasiekti vis išraiškingesnio, darnesnio balsų skambėjimo, kurį bus galima išgirsti Sibelius programa, nes Renesanso muzikos rekonstrukcinės pratybos yra ne tik formalūs uždaviniai, bet ir skambanti muzika.

Kursas „**Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas**“ – tai vieno modulio žinių ciklas, skirtas teorinėms ir praktinėms europinės tradicijos muzikos stiliaus studijoms, jungiantis tris muzikos teorijos sričiai priklausančius dalykus: muzikos kūrinių analizę, polifoniją ir harmoniją. Šių dalykų studijų objektai yra *muzikos forma* (muzikos kūrinių analizė), *kontrapunkto technika* ir *polifoninės formos* (polifonija) bei *modalinės harmonijos teorija ir praktika* (harmonija). Studijuojant šį kursą suformuojami pradiniai muzikinių formų, kontrapunkto principų ir harmonijos analizės sampratos pagrindai.

Kurso „**Muzikos kalba: viduramžiai, Renesansas**“ studijų objektas – **muzikos kūrinyse viduramžių ir Renesanso epochomis, jo komponavimo ypatumai, žanrų įvairovė ir kaita**. Profesionaliosios Europos muzikos ištakos. Viduramžių monodija ir daugiabalsumas. *Ars antiqua* ir *Ars nova* meno sąsajos. Pasaulietiniai muzikiniai poetiniai žanrai.

Studijuojant Renesanso muzikos kūrybą, svarbu būti susipažinus su akademinės Europos muzikos ištakomis, kurios siejasi su senovės Graikijos kultūra, ankstyvaisiais ir vėlyvaisiais viduramžiais.

*Mokymo ir mokymosi tikslai:*

1. Sužinoti apie muzikos kalbos kurso objektą.
2. Įgyti žinių apie profesionaliosios Europos muzikos ištakas.

## **2. Profesionaliosios Europos muzikos ištakos**

Akademinės muzikos ištakos siejasi su senosios Graikijos kultūra. Senovės graikų muzikos teorija apėmė elementariosios muzikos teorijos žinias: buvo žinomos skirtingos dermės, susijusios su Graikijoje gyvenusių genčių etnine muzika, apibūdinti jas sudarantys tetrachordai, žinoma intervalo sąvoka. Iš tų laikų išliko mažorinio pobūdžio dermių – joninė, lydinė, miksolydinė bei minorinių – eolinė, dorinė, friginė – pavadinimai. Išliko tik pavadinimai, nes dermių sandara skiriasi iš esmės – antikinės dermės buvo sudaromos žemyn, viduramžių – aukšty. Tetrachordų rūšys buvo susijusios su minėtomis diatoninėmis (diatoniniai tetrachordai) bei chromatinėmis ir enharmoninėmis dermėmis (chromatiniai bei enharmoniniai tetrachordai). Graikai žinojo dermes: dorinę, fryginę, lydinę, naudojo tetrachordus: diatoninius, chromatinius, enharmoninius, suvokė intervalo apimtį. Pitagoras matematiškai padalino stygą santykiu 2:1 ir gavo oktava aukštesnį garsą už laisvai virpančią stygą. Pitagoras, Heraklitas (544–483) – nagrinėjo muzikos teorijos ir estetikos klausimus (sekėjai kanonikai rėmėsi matematika). Platonas, Aristotelis nagrinėjo muzikos socialinę reikšmę, Aristoksenas susistemino dermes, sukūrė ritmo teoriją



(sekėjai harmonikai rėmėsi klausa). Aischilas, Sofoklis, Euripidas kūrė dramas ir muziką joms. Tėbų poetas Pindaras sukūrė himnų, užstalės dainų, odžių. Iš Pindaro odžių atsirado ditirambai, davę pradžią graikų tragedijai. Aristotelio imitacijos teorija, kad „muzika perteikia sielos būsenas“, pagrindė baroko muzikos estetiką ir komponavimo sistemą. „Politikoje“ Aristotelis teigia, jog muzika teikia intelektualinį malonumą. Platono „Valstybė“ (380 m. pr. m. e.) įtikina, kad muzika ugdo asmenybę ir yra derintina su gimnastika. Aristoksenas (320 m. pr. m. e.) veikale „Harmonijos pagrindai“ aptaria 3 rūšių tetrachordus, dermės pagrindą: diatoninius, chromatinius ir enharmoninius. Aptaria konsonansus: 4, 5, 8-ą. Išliko apie 20 senosios graikų muzikos fragmentų. Senovės graikai savo veikaluose apibūdino: 1) intervalus, 2) tetrachordus, 3) dermes, 4) kūrinų modelius, 5) muzikos ryšį su poezija, 6) poveikį moralei, 7) auklėjimo ir mokymo reikšmes. Taigi senovės Graikijoje buvo ir akademinė muzika, ir muzikos teorija. Prieš 2–3 tūkst. metų 1) muzika buvo vienbalsė, 2) melodijos glaudžiai siejosi su kalbos metru ir ritmu, 3) grojama ir dainuojama buvo be natų, 4) filosofai teigė, kad muzika yra darni sistema, neatsiejama nuo gamtos sistemos ir veikianti žmogaus mintis ir elgesį, 5) formavosi akustikos teorija ir muzikos terminologija, 6) dermės buvo sudaromos iš tetrachordų. Graikų palikimą perėmė krikščionių bažnyčia. Ankstyvoji akademinė muzika perėmė įvairių kultūrų elementus. Saviti liturgijos ir jos giesmių variantai gyvavo Bizantijoje ir Romos imperijoje.

Vėliau enharmoniniai tetrachordai Renesanso laikotarpiu buvo siejami su kompozitoriaus Gesualdo naudojamomis dermėmis, kurios pagrindė jo mikrotonines kompozicijas.

Taigi senovės graikai filosofai išmanė akademinio muzikos kūrinio kūrybos principus, suprato muzikos reikšmę valstybės gyvenime, jaunimo auklėjime, sprendė muzikos estetikos klausimus.

Senovės Graikijoje muzika skambėjo per įvairias apeigas: dionisijas (dievo Dioniso garbei) arba bakchanalijas. Choro muzika (vienbalsė) buvo atliekama per sporto varžybas, religines apeigas, tragedijų spektaklius. Dainų rūšys: *himnai* dievų garbei, *pajanai* (iškilmingos giesmės), *prozodijos* (eisenų dainos), *trenai* (raudos). Atlikėjai: ***aidai ir rapsodai***. Muzikos kūrėjai – **poetai** ir dramaturgai.

Muzikos instrumentai: lyra, kitara formingė (chordofonai), aulos, syringė (aerofonai), arfa. II a. pr.Kr. Aleksandrijoje išrasti hidrauliniai vargonai.



**Dvi graikų dainos. Atl. Kronos kvartetas. Atkreipkite dėmesį į ketvirtatonių**

**skambesį, tai padės suprasti enharmoninio tetrachordo sandaros struktūrą!**

[Harry Partch – Two Studies On Ancient Greek Scales 1946.](#)

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

## 2.1. Poskyrio praktinė užduotis

a) žinoti muzikos kalbos dalyko tikslus ir uždavinius; mokėti pagrindinius muzikos kalbos elementus;

b) įsiminti senovinių graikų dermių pavadinimus, mokėti paaiškinti šių terminų kilmę, gebėti palyginti šių dermių ir mažoro-minoro dermių skirtumus;

c) parašyti įvairių rūšių antikos muzikos tetrachordus;

d) parašyti mažorinio ir minorinio pobūdžio diatonines dermes.

### 3. Viduramžių monodija ir daugiabalsumas

*Mokymo ir mokymosi tikslai:*

1. Įgyti žinių apie viduramžių muzikos kalbą.
2. Susipažinti su viduramžių vienbalsės ir daugiabalsės muzikos žanrais.
3. Išmokti *Ars antiqua* laikotarpio dermes.
4. Įsiminti *Ars antiqua* ritminės sistemos modusus.
5. Sužinoti apie pasaulietinius muzikinius poetinius žanrus.
6. Įsisavinti dermių sistemos (oktoecho) ir ritmo sistemos (modusų sistemos) sandarą.
7. Įsiminti grigališkojo choralo sandaros ypatybes.
8. Žinoti *Ars antiqua* laikotarpio muzikos monodinius ir daugiabalsius žanrus.
9. Mokėti nustatyti organumo tipą ir struktūrines padalas.
10. Mokėti apibūdinti organumo ar kitokios ankstyvojo daugiabalsumo formos savybes, nustatyti ritmo modusus, ostinatines figūras, varijavimo būdus.

Viduramžių muzikos teoriją suformavo vienuolis Boethius traktate „De institutione musica: musica mundana, musica humana, musica instrumentalis“. Jo raštuose išnagrinėta antikinės Graikijos muzikos teorija pasiekė viduramžius ir pagrindė viduramžių muzikos teoriją.

Viduramžių muzikos teorija ir praktika buvo susijusi su grigališkuoju choralu. Tai etninių melodijų, pasklidusių su krikščionybės plitimu iš Artimųjų Rytų, įvairovė, siejama su popiežiaus Grigaliaus I, aprobavusio tam tikras melodijas liturginiams tikslams, vardu. Šios etninės melodijos, kurių kilmė siejama su chaldėjų, aramėjų, etruskų, finikiečių gyvenamosiomis teritorijomis, pasižymi trichordine struktūra, laisva metroritmika, būdingomis senovinėmis dermėmis.

Viduramžiais susiformuoja aštuonių dermių sistema – oktoechas. Jį sudaro keturios dermės: pagrindinės (autentinės): dorinė, friginė, lydinė ir moksolydinė ir keturios išvestinės (plagalinės) – hipodorinė, hipofriginė, hipolydinė ir hipomiksolydinė. Šios dermės turi pagrindinį toną – **finalis** ir vyraujantį, dominuojantį – **dominantę**.

*Pavyzdys Nr. 1*

## Oktoecho sistema

The image displays the Octoechos system, which consists of eight modes arranged in three groups. Each mode is represented by a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The modes are numbered 1 through 8, with their names in Lithuanian above each staff. The first four modes (1-4) are grouped under the Roman numeral I, the next four (5-8) under II, and the last four (9-12) under VI. The modes are: 1. dorinė, 2. hipodorinė, 3. fryginė, 4. hipofryginė, 5. lydinė, 6. hipolydinė, 7. miksolydinė, 8. hipomiksolydinė. Each staff shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with a square box, indicating specific intervals or accidentals.




Viduramžiais formuojasi žanrų sistema, pagrįsta pagrindiniu melodikos modeliu – grigališkuoju choralu. Tai monodinės psalmės, mišios, himnai, tropai, sekvencijos. Psalmių struktūrinė sandara – *initium, tenor, fleksa, mediatio, termitatio* (žr., Pvz., Nr. 2) atspindi profesionaliosios muzikos raidos pradžią, kai grigališkasis choralas tampa įvairių žanrų muzikos kūrinių formų (sekvencijų, tropų) struktūrų pagrindu. Muzikos kūrinių melodikos ir teksto santykis taip pat yra svarbus, atsiranda melodikos tipai: silabinė (nata atitinka vieną žodžio skiemenį), neuminė (kelios natos tenka vienam skiemeniui), melizminė (vienam teksto skiemeniui tenka daug natų). Mišių žanre susiformuoja nekintamojo ciklo – ordinarium dalys (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Atsiranda Proprium – papildomosios mišių dalys, pvz., *Alleluja*.

Pavyzdys Nr. 2

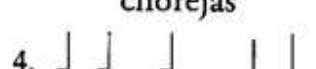
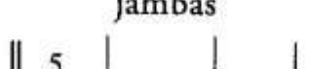
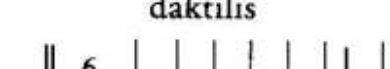
Psalmių tonas	II	I	IV	VI	III	V	VIII	VII
<i>tenor</i>		a	a	a	h→c	c	c	d
	f			f		f	g	g
<i>finalis</i>	d	d	e		e			
Modusas (dermė)	2.	1.	4.	6.	3.	5.	8.	7.

Viduramžių daugiabalsumas susijęs su organumo samprata. Grigališkojo choralo melodijai pradedamas taikyti antrasis balsas. Organumas – pirmasis daugiabalsumo pavyzdys, ankstyvoji polifonija. Grigališkojo choralo melodijai taikomas *Vox principalis* terminas, opapildančiam balsui – *vox organalis*. Organumo tipai: ankstyvasis lygiagretusis (paralelinis), laisvasis, melizminis, metrizuotasis. Leonino ir Perotino organumai XIII amžiuje – tribalsiai, keturbalsiai balsai turi *tenor*, *duplum*, *triplum*, *quadruplum* pavadinimus. Svarbiausias – tenoras (nuo *tenere* – tęsti). Šiam balsui visuomet duodama grigališkojo choralo melodika, ritmizuojant jos struktūrą. Viduramžiais susiformuoja ritmikų sistema – ritmo modusai.

#### Pavyzdys Nr. 3

1.  || 2.  || 3. 

chorėjas                      jambas                      daktilis

4.  || 5.  || 6. 

anapestas                      spondėjas                      tribrachis

#### XII a. funkcionavimo 6 ritminiai modusai

Jų yra šeši. Ritmo modusai yra susiję su senovės graikų poezijos metrinėmis pėdomis: jambu, chorėju, daktiliu, anapestu, spondėjum ir tribrachiu. XII amžiuje formuojasi kiti daugiabalsiai žanrai – angliškas diskantas, klauzulė, konduktas, motetas. Populiareja pasaulietiniai muzikiniai poetiniai žanrai.

*Ars antiqua* laikotarpį keičia *Ars nova* – naujojo meno laikotarpis.



[Perotin.Viderunt Omnes](#)



[Hildegarda fon Bingen, Senų laikų pjesė](#)

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

### 3.1. Poskyrio praktinė užduotis

a) nustatyti organumo „Rex coeli“ dermę:

„Musica enchiriadis“. Organumas „Rex coeli“

Rex coe - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni  
Ti - ta - nis ni - ti - di squa - li - di - que - do - li,

Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is.  
Se ju - be - as fla - gi - tant, va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.

a) nustatyti ritminius modudus Perotinus „Sederunt“ fragmente:

# Perotinus. „Sederunt“ fragmentas

The image displays a musical score for a fragment of Perotinus' 'Sederunt'. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. Dashed lines are used to indicate voice crossings between the staves. The second system continues the musical development. The third system shows a more complex arrangement with multiple voice crossings. The fourth system concludes the fragment. The score is presented in a clear, legible format, suitable for study or performance.

[Se -]

## 4. *Ars nova ir itališkasis trecento. Ars antiqua ir Ars nova meno sąsajos. Pasaulietiniai muzikiniai-poetiniai žanrai*

Mokymo ir mokymosi tikslai:

1. Pagal melodinės horizontalės, ritmo ypatybes nustatyti *Ars nova* epochos kūrinio struktūrą ir žanrą.
2. Apibūdinti XIV a. italų ir prancūzų muzikos stilistines ypatybes, skirtumus nuo *ars antiqua* stilistikos.
3. Mokėti apibūdinti *izoritmijos* principus, *talea* ir *color* segmentus.

XIII a. viduramžių Europoje paplinta pasaulietinio meno žanrai. Į karo žygius ilgam iškeliaujantys didikai, riteriai kuria ilgesingas dainas jų laukiančioms damoms. Tai trubadūrų, truverų, kilusių iš Pietų Europos, menas. Vėliau paplinta minezingerių, meisterzingerių (vokiečių kraštų keliaujančių dainininkų) menas. Dainos kuriamos etninėms melodijoms artima *Bar* formos struktūra *aab*. XIV a. formuojasi nauja priešrenesansinio meno kryptis *ars nova* (Prancūzijoje) ir *trecento* (Italijoje); jos atstovai – Philipas de Vitry (teorinis traktatas „*Ars nova*“) bei Gijomas de Mašo (pirmosios ordinarinės keturbalsės **Guillaume de Machaut** mišios – „Messe de Nostre Dame“, 1356) savo kūryba pakeičia vyravusį *Ars antiqua* muzikos charakterį. Atsiranda pokyčiai harmoninėje vertikalėje (ji tampa labiau konsonantinė), disonansų ir konsonansų traktuotėje, metrikoje. Požiūris į melodinės linijos pertrūkius pauzėmis pavadinamas *hoketu*. Italijoje *trecento* stiliumi kuria kompozitorius Landini; *trecento* sąvoka siejasi su *mille trecento* – 1300 metai. Atkreiptinas dėmesys į melodinių darinių užbaigas – Landinio kadencijas. XIV a. atsiranda muzikinių-poetinių žanrų (*rondeau*, *balade*, *virelai*, *ballata*, *caccia*, *madrigale*). *Ars nova* metrikos ypatumai: menzūrinė ritmika. *Tempus perfectum* ir *imperfectum*, *prolatio major* ir *minor*. Su prancūzų *Ars nova* kūrybos sistema susijusi *izoritmija* (*izo* – tas pats), kuri reiškia susikurtų ritmų (*talea*) įvairovę (būna viename balse – tenore, bet gali būti ir visuose keturiuose balsuose (vadinamoji *panizoritmias*). Paprastai vienas sukurtas metroritminis darinys (*talea* – ritmo riekė) apima vieną kūrinio strofą, kitoje strofoje šis darinys išlieka, pvz., tenore, o melodikos linija kinta, keičiantis melodikos aukščiui. Melodikos pavidalams taikomas *color* terminas. *Talea* viename kūrinio gali būti 1–3, *color* (pritaikyta prie kiekvieno ritmo) gali būti iki 9 variantų. *Talea* principas visuose balsuose sukuria *panizoritmiją* (daugybinių izoritmijų). Italų *mille trecento* stiliume izoritmija neprigijo. Kompozitorius Landini kūrė vokales balades su instrumentiniu pritarimu.



[Klausimai žinioms pasitikrinti](#)

### 4.1 Poskyrio praktinė užduotis

Apibūdinti Guillaume de Machaut Mišių Kyrie fragmento *talea* ir *color*:

Guillaume de Machaut  
„Messe [de Nostre Dame]“. *Kyrie (fragmentas)*

Kyrie I

Triplum  
Meatus  
Tenor - Cantus firmus  
Contratenor

Ky - ri - e

9

10

13

20

talis 1

talis 2

talis 3

talis 4

talis 5

talis 6

Amen





## 5. Renesanso muzikos kultūra. Griežtojo stiliaus samprata. Melikos, ritmikos, derminės organizacijos ypatumai. Žanrai ir formos. Kompozitoriai

Mokymo ir mokymosi tikslai

1. Žinoti Renesanso muzikinės kultūros ir kūrybos savybes.
3. Žinoti Renesanso muzikos kūrybos atstovus.
4. Žinoti griežtojo stiliaus melikos ir ritmikos savybes, mokėti sukurti šio stiliaus melodijų.
5. Gebėti identifikuoti griežtojo stiliaus bruožus muzikos kūriniuose.

Renesanso muzikos kultūros samprata plačiau apibūdinta jau pasibaigus šiam laikotarpiui, kai 1860 m. Štutgarte šveicarų kultūrologas J. Burckhardas išleido knygą „Renesanso kultūra Italijoje“. Žodis *renaissance*, reiškiantis atgimimą, kilo iš lotyniškojo *renasci*. Laikotarpiui būdinga, jog vėl atgijo susidomėjimas senąja graikų bei romėnų kultūra, antikos idėjomis. Renesanso sąvoką 1550 m. pirmą kartą pavartojo Giorgio Vasari savo veikale „Apie žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimus“. Renesanso kultūra vystėsi augant miestams, įsitvirtinant amatams, menams, kartu su prekybos augimu, kelionėmis, buržua atsiradimu. Humanistinė pasaulėžiūra, luominio požiūrio, bažnyčios kritika, krikščionybės skilimas į katalikybę ir protetantizmą, mokslo pasiekimai (Koperniko heliocentrinė idėja, paneigusi geocentrinę) siejosi su geopolitikos nuostatomis, išskėlusiomis centralizuotos valstybės būtinybę (Makiavelis) bei socialines utopijas (Kampanela, T. Moras). Meno bei socialinėje aplinkoje svarbi tampa žmogus individualybė. Lietuvoje – A. Goštautas, Mykolas Lietuvis, A. Rotundas, M. Strijkovskis kėlė apsišvietusios monarchijos idėją. Kartu iškeliamą žmogiškumo sąvoka, sietina su apsišvietusio, trokštančio mokslo žmogaus, susivokiančio įvairiose kultūros srityse, samprata, kuri vystėsi plečiantis universitetų tinklui.

Tai gausiai skaitomos literatūros (Petrarka (Italija), V. Šekspyras (Anglija), F. Rable (Prancūzija), A. Kulvietis, M. Mažvydas, M. Daukša (Mažoji Lietuva) atsiradimo laikotarpis. Pasikeičia požiūris ir į architektūrą: Italijoje, Florencijoje (XV a.) statomi rūmai, planuojamos gatvės, aikštės, miestai. Manieristinė architektūra Prancūzijoje: Luvras (1546 m.), Vavelio pilies rekonstrukcija 1536 m. Lenkijoje, Lietuvoje – Aušros vartai, Biržų pilis, Vilniaus Žemutinės pilies rūmai (XVI a.), Arsenalas, Radvilų rūmai, Panemunės pilis (1604 m.), Vilniaus Šv. Stepono, Šiaulių Šv. Petro ir Povilo (1625) bažnyčios, Kėdainių, Kauno, Vilniaus gyvenamieji namai.

Garsėja dailininkai Leonardas da Vinčis, Rafaelis, Mikelandželas. Jų paveikslų tematika – herojinė patetika, stebina monumentalumas, vyrauja apibendrintos formos. Romoje, Venecijoje kuria Džordžonė, Ticianas, Nyderlanduose – van Eikas, Vokietijoje – Diureris, Kranachas (XV a.), Lietuvoje nežinomų dailininkų sukurti Barboros Radvilaitės, Žygimanto Augusto portretai, antkapiniai S. Radvilos paminklai Vilniuje, A.Valavičiaus – Tytuvėnų ansamblyje.

Muzikos renesansas tapatinamas su Diufay ir Palestrinos vardais ir apima XV–XVI amžius. O *Ars nova* ir itališkasis *trecento* laikomi jo priešistore.

Susiformuoja frankų-flamandų polifonistų mokykla. Svarbi tampa vokalinė polifonija. Renesanso kūrybos pagrindiniai principai siejami su griežtojo stiliaus melikos ir ritmikos ypatumais. Dermija praturtėja iki 12 dermių (H. L. Glareanus veikalas „Dodechordon“, 1547 m.). Toliau formuojasi nacionalinės mokyklos. Muzika praturtėja naujais žanrais – tai frotola, kača, madrigalas, šansona.

Dermių sistema pasipildo jonine ir eoline, formuojasi mažoro-minoro sistema. Nauja – homofoninis stilius: kantatos, operos, oratorijos.

**Griežtojo stiliaus samprata** siejama su imitacine ir kontrastine polifonija. Griežtojo stiliaus melodika: laikomasi viduriniojo diapazono, melodika pagrįsta beakcenčiu metru, melodijos diatoninės, vyrauja ilgos vertės. Melodika banguojančio pobūdžio, po šuolio (didesnis intervalas už terciją) keičiama melodijos kryptis. Vengiama sinkopių, repeticijų, tritonio. Polifoninėje faktūroje balsai nepriklausomi nuo cantus firmus, vyrauja imitacinė technika. Imituojama ne visa melodija, kaip viduramžiais, o tik jos pradinės intonacijos. Imituojama ne unisonu, bet kvintos-kvartos intervalais.

Polifonijos apraiškos ryškiausios mišiose ir motetuose. Šių žanrų kūriniuose išryškėja banguojančios melodikos savitumas, susijęs su grigališkojo choralo melodikos modeliais – tenore privaloma naudoti grigališkojo choralo fragmentus, leidžiama naudoti ir kai kurias pasaulietines dainas arba paties kompozitoriaus jau sukurtų kūrinių melodinius fragmentus. (Cantus firmus balsui greta grigališkojo choralo pradedamos naudoti ir pasaulietinės melodijos (dainos „Ginkluotas žmogus“ tema panaudota per 20 mišių).

Griežtojo stiliaus melodijų ritmika pasižymi tęsiamomis ilgomis natomis, metrai –  $3/1$ ,  $2/2$ ,  $2/1$ , naudojamos užtūros, kurios sudaro sąlygas skambėti disonuojantiems intervalams.

**Žanrai ir formos.** Pagrindinė forma variantinė – strofinė arba motetinė. Jos esmė yra ta, kad kiekvienai teksto eilutei derinama skirtinga, pradinei melodijai gimininga tema. Mažesnės apimties kūriniuose aptinkama paprasta dviejų arba trijų dalių forma. Pasaulietinės muzikos kūriniuose pasitaiko rondobruožų.

Kuriama ir instrumentinė muzika. Naudojami instrumentai: klavesinas, liutnia, vargonai, verdžinalis, viola. Instrumentinės muzikos žanrai: fantazija, kancona, ričerkaras, tokata, variacijos.

**Žymiausi Renesanso kompozitoriai.** Nyderlandų: G. Diufay, J. Okehemas, J. Obrechtas, Žoskenas de Pre, O. di Lasso, J. P. Svelinkas; italų – Dž. P. da Palestrina; anglų – V. Berdas.

Renesanso teoretikai: J. Tinktoris, V. Galilėjus, Dž. Carlinas, Glareanas.

Renesanso laikotarpio Lietuvos muzikai: Vaclovas Šamotulietis, Kiprijonas Bazilikas Seradzietis, V. Bakfarkas, J. Brantas. 1513 m. Vilniuje įkurta giedojimo mokykla. Varnių katedroje XVI a. mokyta giedoti ir kankliuoti.



[Klausimai žinioms pasitikrinti](#)

## 5.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Sukurti trejetą nedidelės apimties griežtojo stiliaus melodikos pavyzdžių.
2. Analizuojamuose griežtojo stiliaus melodikos pavyzdžiuose išskirti jų būdingąsias savybes.

Pvz.:

Jeanas Ockeghemas (~1420–~1495)  
Mišios „L’Homme armé“. *Kyrie (Superius)*

(Superius)

Ky\_ rie e\_ lei\_ son, ky\_ / \_ rie e\_ lei\_ son, ky\_ rie e\_ lei\_ son

Giovanni Perluigi da Palestrina (1525–1594)  
Mišios „O magnum misterium“ (*Superius*)

(Superius)

Be\_ ne\_ dic\_ tus qui ve\_ / nit ve\_ nit

## 6. Imitacinis dvibalsis kontrapunktas. Kanonai, jų rūšys. Rašymo technika

Mokymo ir mokymosi tikslai:

1. Žinoti ir atpažinti kūriniuose įvairias kanonų rūšis.
2. Gebėti sukurti įvairių rūšių kanonų eskizus: paprastą, sustambintą, veidrodinį, vėžinį.

Imitacija (it. *imitatio* – pamėgdžiojimas) yra tikslus arba netikslus skambėjusio muzikinio motyvo pakartojimas kitame balse, kitu tembru. Kartojimu pagrįsti jau Perotino organumai („Sederunt“), kuriuose apstu melodinių fragmentų imitacijų tame pačiame balse (8.1 pav. 178 p.). Šiame kūrinyje taip pat gausu to paties skambesio aukščio darinių, perduodamų iš vieno balso į kitą. Toks būdas, kai kartojant muzikinius darinius nesikeičia balso registras, vadinamas **Stimmtausch** (vok. – balsų kaita) technika. Imitacijos, kaip muzikinio proceso, kuris pagrįstas frazės kartojimu kituose balsuose, raidą lėmė ir *Ars antiqua hoketo* technika, kai viename balse pasibaigus frazei pauze, kitame balse ši frazė būdavo pakartojama, pradedant paskutiniu skambėjusiu garsu.

Renesanso muzikoje imitacinė faktūra dažnai tampa daugiabalsio kūrinio vienovės pagrindu.

Imitacinė polifonija – tai imitacijos ir kanonai. Imitacija – nutrūkstantis trumpo 1–4 taktų darinio, skambančio viename balse, pamėgdžiojimas kitame, turintis apibendrinančią pabaigą; kanonas – nesibaigiantis imitavimas arba pamėgdžiojimas.

Imitacijos struktūra: *proposta* ir *risposta*. Propostos (vedmuo) ir rispostos (sekmuo) santykiai gali būti įvairūs vertikaliosios ir horizontaliosios koordinačių požiūriu. Imitacijose, kaip ir kanonuose, gali būti rispostos diminucija, augmentacija, inversija, retrogradinė inversija. Kanonai, kaip ir imitacijos, gali būti kelių rūšių: paprastasis, sudėtingasis, menzūrinis, linearusis, inversinis, elizinis. Sudėtingesnis darinys – kanoniškoji sekvencija.

Mokantis rekonstruoti imitacinę techniką, kaip rodo muzikos kalbos dėstymo praktika, yra lengviau pradėti nuo kanonų rašymo.

**Kanonas.** Kanono technika labai plačiai naudota XIV amžiaus muzikoje.

Kanonas (iš gr. k. *kanon* – taisyklė) tai sąvoka, reiškianti normą. Tačiau šio termino įvairovė susijusi su daugeliu muzikos ir ne tik jos reiškinių:

1. *Canon* – liturginio giedojimo žanras.
2. Kanonas – imitavimo technika, kai vienas ar keli balsai nenutrūkstamai mėgdžioja pirmąjį suskambėjusį balsą.
3. Kanonas – kompozicijos būdas, naudojant nenutrūkstamą imitavimo techniką.
4. Kanonas – armėnų etninis styginis instrumentas.
5. *Canon* – dauginimo aparato pavadinimas, primenantis pradinę, tapataus kartojimo esmę, susijusią su šia sąvoka.

Bažnytiniai kanonai (normos), visuomenės gyvenimo kanonai, kanonizacijos procesas – kanono sąvoka apima daugybę reiškinių ir susijusi ne tik su muzika.

**Kanono rašymo technika.** Kanonas muzikoje – propostos (vedmens) ir rispostos (sekmens) dėstymo būdas, kai rispostos kontrapunktas tampa naująja proposta ir vėl yra imituojamas. Kanoną sudaro mažiausiai trys tokių vedinių grandys. Kanoną lengviausia rašyti, žinant imitavimo schemą. Tai paprasto kanono rašymo schema:

I balsas   a   b   c   d   e.....

II balsas        a   b   c   d.....

Pastaba: kartais besimokantieji, neįsigilinę į imitacinės technikos komponentų – propostos ir rispostos – santykius, nesilaiko šios schemos, bandydami mechaniškai perrašyti viršutinį balsą. Tai yra visiškai klaidinga, nes pažeidžiamas griežtojo stiliaus balsų derinimo principas – konsonansinis skambėjimas, disonansus vartojant tik kaip užlaikytus ir pagal taisykles išspręstus.

**Kanonų rūšys.**

**1. Paprastasis, vienatėmis, tiesioginis kanonas.** Risposta tiksliai kartoja propostą pasirinktu intervalu.

**2. Sudėtingasis, daigiatėmis, tiesioginis kanonas.** Tai faktiškai kelių paprastųjų kanonų junginys. Pagal propostų skaičių vadinami dvigubaisiais, trigubaisiais.

*Pavyzdys Nr. 4* – dviguba proposta, apatiniame balse – pagrindinio motyvo inversija.

## M. Romanusas 36 balsų kanonas „Sanctus“ (fragmentas)



3. **Proporcinis, menzūrinis kanonas.** Visi balsai pradeda judėti kartu, tačiau proposta imituojama skirtingomis ritminėmis vertėmis.

*Pavyzdys Nr. 5*

### Josquino des Prèz kanono „Ex una voce tres, ex eiusde io“ fragmentas

Sąlyga



Sprendimas



4. **Vieno baso melodijos (linearusis) kanonas** (proposta imituojama (kartojama) tame pačiame balse. (Josquini mišios „Hercules dux Ferrarie“, *Kyrie I*)

5. **Inversinis, veidrodinis kanonas.** Tai dviejų tipų kanonai – **vertikalusis (veidrodinis)** ir **horizontalusis (vėžinis)**. Veidrodinio kanono proposta apverčiama pagal ašį (ašis – II laipsnis mažorinėje dermėje, IV – minorinėje). Vėžinio kanono proposta imituojama nuo pirmojo garso bei nuo antrojo balso pabaigos – atgal, „vėžiškai ropojant“.

6. **Elizinis kanonas.** Rispostos vėluoja didėjančiu intervalu.

7. **Kanonai su laisvaisiais balsais.** Kanoną formuoja trys balsai, vienas jų (dažnai tai c. f.) imitavimo procese praleidžiamas.

8. Kanonai gali būti **sustambintieji** (turi proporcingai sustambintą rispostą) ir **susmulkintieji** (risposta ritmiškai susmulkinta).

Kanonai gali būti dvibalsiai, tribalsiai. Jų balsų skaičius neribojamas.

\*\*\*

### Kanonų rašymo technika.

#### Paprastasis kanonas

Natų penklinės eilutėje (patogiau – dviejose eilutėse) pasižymime 6–8 taktus. Motyvą a įrašome į pasirinkto balso eilutę. Pasirenkame imitavimo intervalą, kuriuo risposta imituos propostą. Tai gali būti oktava. ( $Iv = 7$ ). Imitavimo horizontalus poslinkis gali būti vienas taktas. ( $Ih = 1$ ). Įrašome A motyvą kitame balse, po takto, oktava žemiau, – tai risposta. Jai pirmajame balse sukuriame kontrapunktą ir jį perrašome oktavos intervalu į kitą balsą, jau kaip rispostą. Sėkmės!

Paprastas kanonas:

*Pavyzdys Nr. 6*



Sustambintas kanonas: (iš MK, 5.4.1 sustambintas kanonas, psl. 192)

*Pavyzdys Nr. 7*



Susmulkintas ir kartu veidrodinis:

*Pavyzdys Nr. 8*



Vėžinis:

*Pavyzdys Nr. 9*





Kanonų pavyzdžiai *Sibelius* programoje: [>>>parsisiūsti](#)

\*\*\*



[Klausimai žinioms pasitikrinti](#)

## 6.1. Poskyrio praktinė užduotis

a) išanalizuoti kūrinius:

1. Rue motetas Ave sanctissima Maria (trigubas kanonas).
2. Ockeghemo Missa prolationum (menzūrinis kanonas).

b) sukurti šių rūšių kanonų eskizus: paprastą, sustambintą, veidrodinį, vėžinį.

## 7. Imitacijos, jų rūšys. Rašymo technika

Mokymo ir mokymosi tikslai:

1. Žinoti ir atpažinti kūriniuose įvairias imitacijų rūšis.
2. Gebėti sukurti įvairių rūšių imitacijų eskizus: paprastą, sustambintą, veidrodinį, vėžinį.

Imitaciją, kaip suformuotą darinį, sudaro trys elementai: *proposta* (vedmuo), *risposta* (sekmuo) ir *proposta* kitame balse lydintis, kontrapunktuojantis elementas. Šis elementas gali būti vadinamas poteme. Taigi imitacija yra baigtinis darinys. Imitacinės grandys būna skirtingos dėl dviejų priežasčių: 1) skiriasi vertikalaus poslinkio indeksu (**index verticalis**). Indeksas išreiškiamas laipsniais. Pvz., risposta mėgdžiojant propostos darinį oktavos intervalu *lv* bus 7. 2) skiriasi horizontalaus poslinkio indeksu. Horizontalų poslinkį matuojame taktais ir žymime *lh* (**index horizontalis**).

**Imitacijų rūšys.** Yra **tiksliosios** ir **netiksliosios imitacijos**.

Tikslioji imitacija yra tada, kai risposta kartojama primos arba oktavos intervalu, pasibaigus propostai.

*Pavyzdys Nr. 10*

## Tiksli imitacija $I_v = 7$ , $I_h = 2$



Netiksli imitacija yra tada, kai imituojama kitu intervalu – pvz., kvintos. Žinoma:

1) vertikaliai kaičioji imitacija;

Pavyzdys Nr. 11

## Netiksli imitacija $I_v = 4$ , $I_h = 2$



2) horizontaliai kaičioji imitacija.

Pavyzdys Nr. 12



**Veidrodinė – inversinė imitacija.** (Lot. *inversio* – „apvertimas“). Proposta imituojama priešingos krypties intervalų slinktimis. Propostos apvertimo ašis priklauso nuo dermės: mažorinėje dermėje parašytos propostos ašis Renesanso muzikoje yra antrasis dermės laipsnis, o minore – ketvirtasis.

Pavyzdys Nr. 13



Pradinė padėtis



arba



**Augmentacinė imitacija.** Proposta imituojant sustambinama, t. y. augmentuojama (lot. augeo – didinu).

*Pavyzdys Nr. 14*



**Diminucinė imitacija.** Imitacijos risposta susmulkinama (lot. diminution – susmulkinimas).

*Pavyzdys Nr. 15*



**Vėžinė imitacija.** Risposta imituojama nuo paskutinio propostos garso, nuo pabaigos iki pradžios (horizontali inversija). Risposta gali būti augmentuota arba priešingai – diminucinė.

*Pavyzdys Nr. 16*

Vėžinė imitacija  $I_v = 0, I_h = 2$



Dvejopai kaiti veidrodinė vėžinė imitacija



Diminucinė veidrodinė vėžinė imitacija



**Ritminė (izoritmė) imitacija.** Risposta atkartoja propostos ritmą, o propostos melodinė linija keičiasi.

*Pavyzdys Nr. 17*

Josquinas des Prèz. Mišios „Fortuna desperata“



Imitacijų pavyzdžiai *Sibelius* programoje: [>>>parsisiūsti](#)

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

## 7. 1. Poskyrio praktinė užduotis

a) išanalizuoti kūrinį:

1. Josaquinas des Prez. Motetas „Tribulatio er angustia“, pvz.:

### Motetas „Tribulatio et angustia“ (1–30 t.)

DISCANTUS

CONTRATENOR

TENOR

BASSUS

Tribulatio

Tri - bu - la - ti - o et an - gu - sti -

Tribulatio

Tri - bu - la - ti - o et an - gu - sti - a

Tribulatio

Tri -

Tribulatio

Tri - bu -

a in - ve - ne runt me, in - ve - ne

in - ve - ne runt me, in - ve - ne runt me, in - ve - ne

bu - la - ti - o et an - gu - sti - a in - ve - ne - runt me, in -

- la - ti - o et an - gu - sti - a in - ve - ne - runt me, in - ve - ne

run - t me. Qui - a man - da - ta tu - a

run - t me. Qui - a man - da - ta tu - a

ve - ne - runt me. Qui - a man - da - ta tu - a me - di - ta -

run - t me. Qui - a man - da - ta tu - a

me - di - ta - ti - o me - a est, me - di - ta - ti - o me - a est, me - a est.

me - di - ta - ti - o me - a est, me - di - ta - ti - o me - a est.

ti - o me - a est, me - di - ta - ti - o me - a est, me - a est.

me - di - ta - ti - o me - a est, me - di - ta - ti - o me - a est.

2. Adrianas Willaertas. Motetas „A toma, laus et gloria“, pvz.:

### Adrianas Willaertas Motetas „O Thoma, laus et gloria“ (1–14 t.)

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

O Tho - ma, laus et glo

O Tho - ma, laus et glo

O Tho - ma, laus et glo - ri - a

ma, laus et glo - ri - a Prae - di ca to -

ri - a, O Tho - ma, laus et glo - ri - a

ri - a, laus et glo - ri - a, et glo - ri - a Prae -

3. Kiti kūriniai, sudaryti paprastosios ar kanoniškosios imitacijos būdu.

Parašyti įvairių rūšių imitacijų eskizus: tikslią, sustambintą, susmulkintą, inversinę, vėžinę.

## 8. Kontrapunkto samprata. Paprastasis dvibalsis kontrapunktas

Kontrapunktas (iš lot. *punctus contra punctus* – „nata prieš natą“) apibrėžia dviejų melodinių linijų vienalaikį darinį.

Terminas „kontrapunktas“ reiškia pagrindiniam balsui priderintą kitą melodinį darinį arba keletą melodinių darinų. Kontrapunktas gali būti neimitacinis (laisvasis), imitacinis, harmoninis-figūrinis.

Kontrapunktiškai derinamos melodinės linijos turi būti kontrastingos intonaciškai, ritmiškai bei derėti vertikalčiai. Kontrapunkto balsai turi papildyti vienas kitą, būti „komplementarūs“ vienas kito atžvilgiu (lot. *complementum* – papildymas).

Griežtojo stiliaus polifonijoje derinant du balsus siekiama konsonansinio skambesio, o disonansai, kuriems priskiriama ir kvarta, nenaudojami stipriojoje takto dalyje arba naudojami paruošti bei silpnosiose takto dalyse kaip pereinamieji arba pagalbiniai disonansai.

Dvibalsio kontrapunkto pavyzdžiai:

Pavyzdys Nr. 18

Philippe'as de Monte

Fragmentas iš mišių „Quaternibus vocibus“



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Fragmentas iš mišių „Spem in alium“, *Credo*



### Tobulieji konsonansai

Renesanso polifonijoje tobulieji konsonansai naudojami stipriojoje ir santykinai stipriojoje dalyje – darinio pradžioje ir pabaigoje, o viduje – tik silpnojoje; tobulųjų konsonansų lygiagrečios slinktys (primos, kvintos, oktavos) nenaudojamos.

Pavyzdys Nr. 19



### Netobulieji konsonansai

Galima naudoti ne daugiau kaip tris lygiagrečių netobulųjų konsonansų grandis, reikia vengti tritonio, kuris išnyksta, alteruojant kurį nors atsiradusio disonanso garsą.

Pavyzdys Nr. 20



### Pereinamieji disonansai

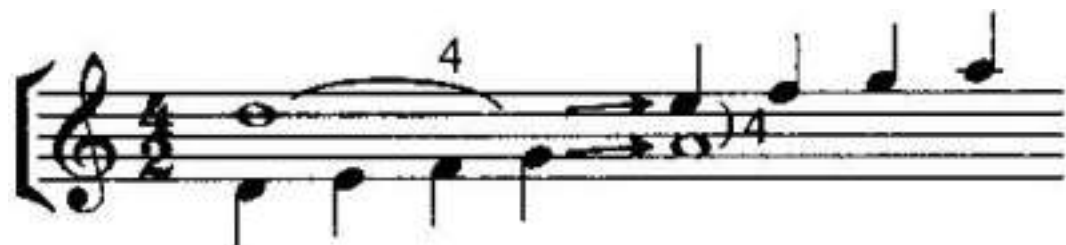
Pereinamieji disonansai galimi silpnosiose slinkčių dalyse.

Pavyzdys Nr. 21

Galimi:



Vengtini:



### Pagalbiniai disonansai

Pagalbiniai disonansai būna įsiterpę tarp dviejų konsonansų.

Pavyzdys Nr. 22



Nepageidautini disonuojantys garsai, supantys primos ar oktavos intervalus:

*Pavyzdys Nr. 23*



**Įbėgantys garsai**

Įbėgantys garsai atsiranda silpnojoje takto dalyje ir disonuoja su laisvuju balsu.

*Pavyzdys Nr. 24*

Nuoseklūs:



Pasiekti šuoliu:

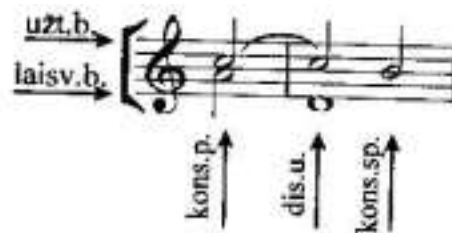


**Disonansai stipriosiose melodinių darinių dalyse**

Disonansai stipriosiose melodinių darinių dalyse, praturtinantys polifoninio audinio skambesį, vadinami užtūromis, kurias sudaro trys momentai: užtūros paruošimas silpnojoje darinio dalyje, užtūra stipriojoje takto dalyje – faktiškasis disonansas – ir užtūros išsprendimas (sekundos slinktimi žemyn)

silpnojoje takto dalyje.

Pavyzdys Nr. 25



## Philippe'as de Monte. *Requiem*



Pageidautina, kad užtūrą paruošiantis garsas būtų stambesnės vertės.

Pavyzdys Nr. 26



Dvibalsio kontrapunkto pratybose atkreiptinas dėmesys į kontrasto siekimą abiejuose balsuose, derinant skirtingą ritmiką, skirtingas judėjimo kryptis, skirtingas balsų kulminacijas, netgi skirtingas dermes.

Pavyzdys Nr. 27



## Igoris Sposobinas Paprastasis dvibalsis kontrapunktas



Kontrapunktų pavyzdžiai *Sibelius* programoje: [>>>parsisiūsti](#)

\*\*\*



[Klausimai žinioms pasitikrinti](#)

### 8.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Griežtojo stiliaus melodijai sukurti kontrapunktuojantį balsą.
2. Sukurti paprastąjį dvibalsį kontrapunktą.

## 9. Sudėtingasis dvibalsis kontrapunktas ir jo rūšys

*Mokymo ir mokymosi tikslai:*

Žinoti sudėtingojo kontrapunktogriežtojo stiliaus melodijų kontrapunktavimo principus.

Žinoti kontrapunkto sandaros principus, vertikalios ir horizontalios balsų perstatymo technologiją.

Mokėti atpažinti, analizuoti ir sukurti įvairių rūšių sudėtingojo kontrapunkto pavyzdžius.

Sudėtingas is kontrapunktas nuo paprastojo skiriasi tuo, kad pirmasis kontrapunktinis darinys kuriamas numatant vertikaliąją, horizontaliąją ar dvigubą vietokaitą.

Kaičiojo kontrapunkto rūšys: vertikaliai kaitusis (oktavos, decimos, duodecimos), horizontaliai kaitusis, dvejopai kaitusis kontrapunktas. Veidrodinis kontrapunktas.

Kokia balsų vietokaitos prasmė? Kompozitorius, dėl balsų vietokaitos naudodamas tą pačią medžiagą, išgauna vis kitokių horizontalių melodinių linijų bei vertikalės skambesį.

Rašant dvigubą oktavos kontrapunktą, kontrapunktinis darinys bus perkeliamas vertikalia ašimi oktavos intervalu. Vertikalaus poslinkio indeksas, kai balso vietokaita siekia oktavą, užrašomas  $lv = 7$  arba  $lv = 14$ , kai perkeliama per dvi oktavas,  $lv = 21$ , kai per 3 oktavas). Galima kontrapunktinį balsą perkelti ir priešinga kryptimi. Tada  $lv = -7$  arba  $lv = -14$  bei  $lv = -21$ .

Indeksas užrašomas skaičiumi 7, nes yra susijęs su laipsniais, susidaranciais tarp oktavos intervalo kraštinių garsų.

Sudėtingojo oktavos kontrapunkto sąskambių kaitos lentelė:

Prima (0) po  $lv = -7$  perstatymo virsta oktava (7)

Sekunda (1) po  $lv = -7$  virsta septima (6)

Terija (2) po  $lv = -7$  virsta seksta (5)

Kvarta (3) po  $lv = -7$  virsta kvinta (4)

Kvinta (4) po  $lv = -7$  virsta kvarta (3)

Seksta (5) po  $lv = -7$  virsta tercija (2)

Septima (6) po  $lv = -7$  virsta sekunda (1)

Oktava (7) po  $lv = -7$  virsta prima (0)

Rašant vertikalųjį sudėtingąjį dvibalsį kontrapunktą, naudojama trečioji – pagalbinė eilutė.

*Pavyzdys Nr. 28*

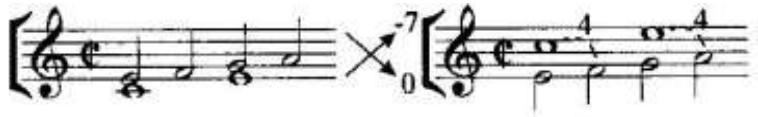


Jei kuriame dvigubą oktavos kontrapunktą, tai kvinta, esanti tarp dviejų viršutinių balsų, apvertus virsta kvarta, o šis intervalas griežtajame stiliuje, kaip žinoma, yra disonansas ir nenaudotinas, jei yra neparuoštas.

Todėl užtūrą reikia formuoti apatiniame balse.

*Pavyzdys Nr. 29*



Blogai  $Iv = -7$ 

Decimos (9) sudėtingojo kontrapunkto tiesioginio vertikalaus balsų perstatymo pokyčio indeksai yra 9, 16 (dvi oktavos) ir 23 (trys oktavos), priešinio perstatymo - -9, -16, -23.

Duodecimos (11) sudėtingojo kontrapunkto tiesioginio vertikalaus balsų perstatymo indeksai yra 11, 18 (dvi oktavos), 25 (trys oktavos), o priešinio perstatymo - -11, -18, -25.

### Ypatingieji sudėtingieji kontrapunktai

Oktavos, decimos bei duodecimos kontrapunktų išvestiniai dariniai skiriasi tik vertikaliu poslinkiu. Renesanso muzikoje (ypač ričerkaruose) naudojami ir kiti sudėtingieji kontrapunktai – horizontalusis, veidrodinis, susmulkintasis bei sustambintasis, kai keičiasi darinių faktūra, melodikos judėjimo kryptis ir ritmas. Vienu metu gali būti naudojamos kelios sudėtingojo kontrapunkto balsų perstatymo galimybės.

**1. Horizontalusis** kontrapunktas pasižymi tuo, kad išvestiniame darinyje, sukeitus balsus vietomis, vienas jų pasislenka horizontaliai (**index horizontalis – lh**) puse, visu taktu ar dviem taktais.

**2. Veidrodiniame** sudėtingame kontrapunkte balsai sukeičiami vietomis bei apverčiami, apvertimo ašimi pasirenkant II laipsnį (jei dermė mažorinė) arba IV (jei dermė minorinė).

**3. Vėžiniame** kontrapunkte vienas iš darinio balsų yra užrašomas priešinga judėjimo kryptimi, pradedant nuo paskutinio garso.

**4. Susmulkintame** (diminuciniame) išvestiniame darinyje vienas balsas gali būti užrašomas smulkesnėmis natomis negu pagrindinis.

**5. Sustambintame** (augmentaciniame) darinyje vienas iš išvestinių balsų yra užrašomas stambesnės vertės natomis negu pradinis.

**6.** Gali būti taikomi keli sudėtingojo kontrapunkto variantai – horizontalaus poslinkio ir duodecimos vertikalaus perstatymo galimybės.

*Pavyzdys Nr. 30*

Užrašome pagrindinę melodiją



*Pavyzdys Nr. 31*

[ B1 eilutę įršome išvestinį darinį, kurio  $lh = I t.$ , o  $lv = 4$ , t.y. pasirenkame duodecimos sudėtingojo kontrapunkto perstatymo galimybes.



Pavyzdys Nr. 32

Į A eilutę įrašome kontrapunktuojantį balsą. Beje, skambės tik B ir A balsai arba B1 ir A, todėl B ir B1 balsų derinti nereikia.



Pavyzdys Nr. 33

Pradinį ir išvestinį darinį perrašome.



Dar reikėtų sukurti jungtį, pereinančią į išvestinį darinį ir antrojo darinio pabaigą.

Galima sukurti daug išvestinių *cantus firmus* variantų.

Pavyzdys Nr. 34

	augmentuotas horizontaliojo kontrapunkto variantas
	horizontalusis ir vertikalusis kontrapunktai
	veidrodinis horizontaliojo kontrapunkto pavidalas
	augmentuotas vertikaliojo kontrapunkto pavidalas
	diminutuotas pavidalas be Iv pokyčio
	vežinis išdėstymas be poslinkių
	tiesioginis paprastas kontrapunktas
	

\*\*\*



Analizuojami kūriniai:

1. Josquino motetas *Alma Redemptoris mater-Ave regina coelorum* (dvigubas oktavos kontrapunktas).
2. Obrechto mišių *Je ne demande* antrasis *Agnus Dei* (decimos kontrapunktas).
3. Moulu *Missa duarum faciendum* (horizontaliai kaitusis kontrapunktas).

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

## 9.1 Poskyrio praktinė užduotis

1. Pateiktame pavyzdyje nustatyti vertikalųjį ar horizontalųjį indeksą.
2. Sukurti dvigubo oktavos kontrapunkto pavyzdžių.
3. Sukurti horizontaliai arba dvejopai kaičiojo kontrapunkto pavyzdžių.
4. Parašyti užduotos ar savo sukurtos melodijos inversiją.
5. Sukurti veidrodinio kontrapunkto pavyzdžių.

## 10. Renesanso motetas. Žanro atmainos. Strofinė variantinė forma

*Mokymo ir mokymosi tikslai:*

1. Žinoti *cantus firmus* funkcionavimo renesanso motete technologines ypatybes.
2. Pagal *cantus firmus* įdiegimo technologijas gebėti praktiškai nustatyti moteto tipą bei struktūrą.
3. Gebėti analizuoti izoritmine technika grįstus kūrinius.

### **Moteto žanro kilmė bei raida.**

Motetas – (pranc. *le mot* – „žodis“) – vokalinis daugiabalsis kūrinys dažniausiai chorui a cappella. Senovinis motetas atsirado XI a. pabaigoje–XII a. pradžioje ir buvo išstobulintas Notre Dame katedros mokykloje. Jo ištakos – jau anksčiau vyravę organumo, klauzulės, kondukto žanrai.

Moteto sąvoka išreiškia ypatingą šio kūrinio muzikos ir žodžio santykį, teksto svarbą. Vienas balsų, esančių virš tenoro, vadinasi *motetus*. Senoviniame motetevienu metu skamba skirtingi tekstai įvairiomis kalbomis. Senoviniam motetui būdinga tribalsė faktūra. Keturi balsai atsiranda tik XIII a. 2-oje pusėje.

*Ars nova* motetas – izoritminis. Ostinatiniai *Ars antiqua* motetų dariniai, pagrįsti ritminiais modusais, transformuojasi į izoritmijos ir panizoritmijos formas. Motetuose atsiranda sudėtinga *izotechnika* (*isos* – „vienodas“). *Talea* („ritmo riekė“) ir *color* – melodikos pokyčiai, išliekant tam pačiam ritminiam pulsui, tampa *Ars nova* laikotarpio kūrinių kompozicinės sistemos pagrindu.

Apibūdindamas moteto žanrą ir jo vietą muzikos kultūroje 1474 m. J. Tinctoris rašė, jog „motetas yra tarp mišių ir pasaulietinės muzikos“ – vidurinis dainavimas, *cantus mediocris*. Vėliau motetų tenore paplinta ir pasaulietinių dainų citavimo praktika (Josquino, Obrechto, Ockehemo kūryboje), pvz., Josquino sekvencijoje „Stabat Mater dolorosa“ tenore skamba G. Binchois „Comme femme desonfortée“, o kituose balsuose dainuojamas sekvencijos tekstas.

Motete kaip savotiškoje muzikos formų raidos laboratorijoje išsivystė savita variantinė-strofinė forma.

Renesanso laikotarpiu buvo kuriami ir daughtateksčiai motetai, kaip ir *Ars antiqua* laikotarpiu.

### **Izoritminio moteto tradicija.**

*Pavyzdys Nr. 35*

Johnas Dunstable'as. Motetas „Veni sancte  
Spiritus / Veni creator“, *color I(a), color II(l)*  
*color III(c) pradžios*

a

ce - li tu - lu - cina - ta e - re - di - unt. Ve - ni pa - ter pa - pe - tus, ve - ni du - tor  
de - pri - mi - tas no - non, si  
Spi - ri - tus men - tes tu - a ras vi - si - ta - tes glo - ri - per - no  
Men - tes tu - a ras  
ma - re - nus, ve - ni si men - co - di - unt. Con - so - la - tor o - pri -  
gra - ti  
gra - ti - a que tu - a - a - si pe - cho - ra. Qui pa - re - cli - tas di - ce -

b

c

Anglų kompozitorius, astronomas, matematikas Johnas Dunstable (1390–1453) sukūrė panizoritminį („pan“ – daugybinis) motetą „Veni sancte Spiritus“/„Veni creator“, panaudodamas himno „Veni creator“ melodijos garsus.

Pavyzdys Nr. 36



## Himnas „Veni creator“



Iki XV a. kuriamas motetas solo balsams. Vėliau paplito 2–3 dainininkų atliekamos vienos balso partijos būdas (XV a. pr. popiežiaus koplyčioje dainavo 10 dainininkų). XV a. paplito choro *a cappella* atlikimas.

Renesanso laikotarpiu įsigali **naujasis** motetas – vienatekstis, giedamas lotynų kalba. Tačiau kuriami ir daugiateksčiai motetai, daugiausia iškilmingoms progoms (Dunstaiblo „Ave Regina caelorum“ – 3 tekstai, Josquino de Prez – to paties pavadinimo („Sveika dangaus karalienė“). Motetai (XVI a.) giedami mišiose per aukų rinkimą, komuniją ar mišių pabaigoje kaip jų papuošimas. Motetuose įterpiami tropai su specialiomis intencijomis. Dufay įterpia specialų tropą - Mergelės Marijos prašo pasigailėti jo paties, mirštančio Dufay. Naudojama daug simbolių. Užšifruojama de Prez pavardė (žr. MK 305 psl.).

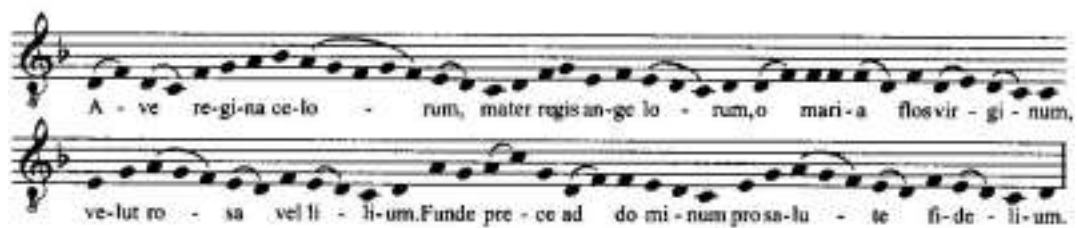
Vienas svarbiausių moteto buožų yra tas, kad moteto tenore – ir senajame motete (*Ars nova*, *Ars antiqua*), ir naujajame - naudojami grigališkojo choralo melodijų fragmentai.

**Tenorinis** motetas įsigali 1440 metais. Tenoras įstoja vėliausiai, melodija skamba stambiomis vertėmis, paskui – smulkėja (Dufay motetas „Ave Regina caelorum“, 1464–1465), yra koloruojamas ( žr. plačiau MK 325–328 p.)

**Koloruotasis** motetas – viena Renesanso moteto atmainų. Koloravimas, pagrindinio melodinio šaltinio keitimas, buvo svarbus viršutinio balso – diskanto, laisvai, improvizaciškai plėtojusio melodiją, piešiniui. Koloruotasis motetas, viena Renesanso moteto atmainų, Dufay pasirinktąją antifoną (*cantus firmus*) traktuoja gana laisvai.

Pavyzdys Nr. 37

### Antifona / responsorijus „Ave Regina caelorum“



[G. Dufay Motetas Ave regina caelorum](#)

Į moteto tekstą Dufay įterpia su savo vardu susietus tekstinius tropus – „*Miserere tui labentis Dufay*“ – „Pasigailėk mirštančio Dufay“ (21–29 t.) ir „*Miserere, miserere supplicanti Dufay*“ – „Pasigailėk, pasigailėk maldaujančio Dufay“, 2 d. (86–96 t.). Šiame Dufay motete grigališkojo choralo melodinis šaltinis tampa intonacine medžiaga visų balsų plėtojei. Galima pastebėti ir menzūrinio kanono (*superius* ir

boso pirmieji taktai 77–81t.), ir paprastojo kanono (nuo 86 t.) fragmentų.

Pavyzdys Nr. 38

Guillaume Dufay  
Motetas „Ave Regina caelorum“, II dalis, 77–96 t.

Tenore skambanti *cantus firmus* melodija tolydžio koloruojama, supanašėja su kitais balsais.

**Segmentuoto tenoro** motete *cantus firmus* tenoras paprastai skaidomas į tam tikrus segmentus, dažniausiai atskiriamus pauzėmis, ir jis gali paveikti (bet nebūtinai) ir kitų balsų intonacinę medžiagą. Tenoro *cantus firmus* fragmentais pasiskirsto kituose faktūros balsuose.



[Jacobas Obrechtas. Motetas „Parce, Domine“](#)

**Menzūrinio kanono moteto** rašymo principas yra susijęs su tos pačios *cantus firmus* medžiagos vienalaikiu pakartojimu kituose faktūros balsuose, taikant skirtingus ritminių santykių pokyčius. Reiškia – melodikos ritminės vertės visuose balsuose skiriasi, esant tam pačiam melodikos modeliui.



[Pieeee'as de la Rue. „Petri Platensis“](#)

**Imitacinės technikos motetai** atsirado iš tenorinių motetų įvairovės, ypač tam turėjo įtakos segmentuotasis motetas, kai *cantus firmus* dariniai sistemaiškai buvo kartojami kituose faktūros balsuose. Grigališkasis choralas buvo pagrindinis melodikos šaltinis. Imitaciniai ir kanono principu pagal griežtojo stiliaus reikalavimus kuriami Renesanso motetai išryškino konsonansinės harmonijos principus.



[Josquinas des Prez. Motetas „Miserere mei, Deus“](#)

Josquino des Prez moteto „Miserere mei, Deus“ tenoro šaltinį – *cantus firmus* – panaudoja ir Giovanni Pierluigi da Palestrina motete „Tribulater, si nescirem“. Tačiau Palestrina c. f. užrašo stambesnėmis ritminėmis vertėmis, ostinatiškai jį kartoja, o kituose balsuose, kuriuos derina poromis, skamba nauja teminė medžiaga.



[Giovanni Pierluigi da Palestrina. Motetas „Tribularer, si nescirem“](#)

**Imitacinės technikos motetuose** dažnai naudojami kanonai. Kiekvienas imitacijų ciklas pradedamas nauja temine medžiaga, kuri, beje, grindžiama dažniausiai vienu ir tuo pačiu teminiu šaltiniu – grigališkojo choralo, populiarios dainos, kompozitoriaus anksčiau sukurtame motete panaudota temine medžiaga. Sąlyginai skirtinga teminė medžiaga, kuri derinama su vis kita moteto teksto eilute, palaiapsniui įgauna variantinės – strofinės formos, dar vadinamos motetine, struktūrą. Motetuose naudojamos ir imitacijos, ir kanonai. Renesanso motetuose naudojami **paprastasis** (vienatėmis), **proporcionalusis** (menzūrinis), **sudėtingasis** (daugiatėmis), **linearusis** (arba tenoro, nes imituojamos melodijos skamba tame pačiame, tenoro, balse), **inversinis** (veidrodinis ir vėžinis), **elizinis** (praleidžiant pauzes ir smulkiąsias natas) kanonai. Motetuose polifoninis linearizmas derinamas su homofoniniu – akordiniu – stiliumi.

**Homofoninis ir koncertinis motetas.** Imitacinės technikos naudojimas pakeitė tenoro santykį su kitais moteto balsais ir *cantus firmus* (lot. tvirta giesmė) reikšmė ėmė nykti. Įsigalint naujoms dermėms, Renesanso teoretikams prisiminus Antikos tris dermių trichordų rūšis, vis labiau įsigali chromatika ir mikrochromatika.

Pavyzdys Nr. 39

Orlando di Lasso  
„Prophetiae Sibyllarum“, Prologas (18–25 t.)



Harmoninių traukų (vedamųjų tonų) svarba paveikė ir harmoninio funkcionalumo raidą; modalinę dermių sistemą ėmė keisti mažoro – minoro dermių sistema.

Pavyzdys Nr. 40

## Jacobus Gallus Moteto „Ecce quo modo moritur“ fragmentas



Vi - ri jus - ti - tol - lun - tur, et ne - mo con - si - de - rat:  
a fa - ci - e in - i - qui - ta - tis sub - la - tus est  
jus - tus, et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus.

Keitėsi ir moteto turinys, ir atlikimo pobūdis – atsirado koncertinis (**concerto** – instrumentinis palydėjimas) motetas. Motetus pradėjo atlikti keli chorai (daugiachoris motetas), atsirado instrumentinis pritarimas (vargonai palydėdavo choro partijas, grojo intarpus). Atsiranda ir terminas **sinfonia** (instrumentiniai intarpai vokaliniuose kūrinuose). Koncertinio moteto pavyzdžiai – Giovanni Gabrieli rinkiniai (*Sacrae symphoniae*“ (1597) ir „*Symphoniae sacrae*“ (1615), kuriuose kartu skamba net 19 vokalių ir instrumentinio palydėjimo balsų.



[Giovanni Gabrieli. Motetas „Plaudite, psallite, jubilate Do omnis](#)

[terra“](#)

1. Klauzulė *Benedicamus Domino*, XIII a. dvibalsis ir tribalsis motetai.
2. Vitry motetas *In arboris*.
3. Machaut motetas *Lasse! Je sui en aventure* (panizoritminio moteto pavyzdys).
4. Dunstable *Veni Sancte Spiritus* (c. firmus inversija, retrogradas)
5. Dufay *Ave regina coelorum*
6. Lasso *Exsultet coelorum* (ostinatinis tenoras), *In hora ultima*.
7. Palestrina *Ascendens Christus* (retorinės figūros, imitacijos, variantinė-strofinė forma, tipiškos kadencijos), *Ave Maria*.

\*\*\*



[Klausimai žinioms pasitikrinti](#)

## 10.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Raštu išanalizuoti Palestrinos ar Lasso motetą.
2. Analizuoti Machaut *Messe* izotechniką bei harmoniją (kadencijas).

## 11. Tribalsės imitacijos ir jų rūšys

Mokymo ir mokymosi tikslai:

Žinoti tribalsio imitacinio kontrapunkto esmę ir galimybes.

Gebėti analizuoti ir sukurti tribalsio imitacinio kontrapunkto pavyzdžius.

Tribalsiame sudėtingame kontrapunkte imitacinės grandys komponuojamos taip, kad vertikali ar horizontali balsų vietokaita nepažeistų pagrindinio Renesanso griežtojo stiliaus principo – vertikalus skambėjimas turi išlikti darnus, konsonansiškas.

Tribalsę imitaciją sudaro proposta ir dvi rispostos. Rispostos gali būti tikslios, turėti vertikalų, horizontalų ar dvigubą poslinkį, gali būti augmentuotos (sustambintos), dimинуotos (susmulkintos), veidrodinės. Gali būti taikomas vėžinis, izoritmintis bei mišrus modifikavimo būdai.

Atkreipiamas dėmesys į kvartos ir kvintos sąskambius – jie traktuojami kaip disonansai, nes apversta kvinta virsta kvarta, todėl stipriosiose melodinių slinkčių dalyse šie intervalai yra nepageidautini. Kvintos ar kvartos sąskambiai stipriosiose slinkčių dalyse galimi tik kaip užtūrų dalis. Renesanso muzikos kompozicijose tribalsės imitacijos, kaip ir dvibalsės, gali būti tikslios:

Pavyzdys Nr. 41

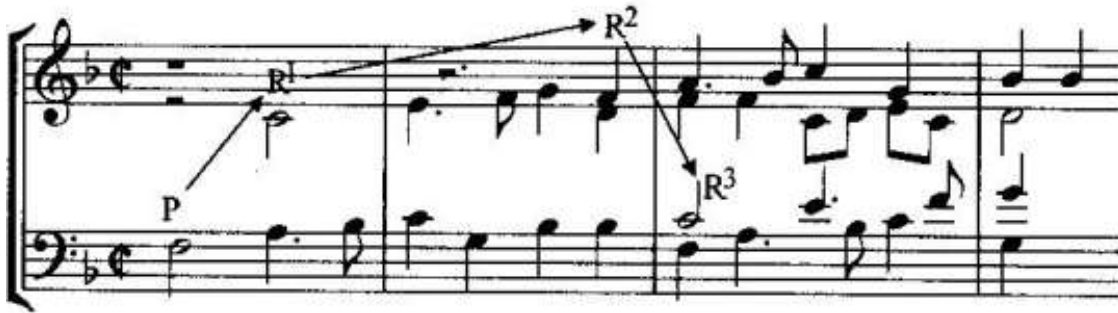
Josquinas des Prèz. „Allégez moi“ (1–6 t.)



Netiksliose imitacijose risposta imituojama kvintos, kvartos intervalu:

*Pavyzdys Nr. 42*

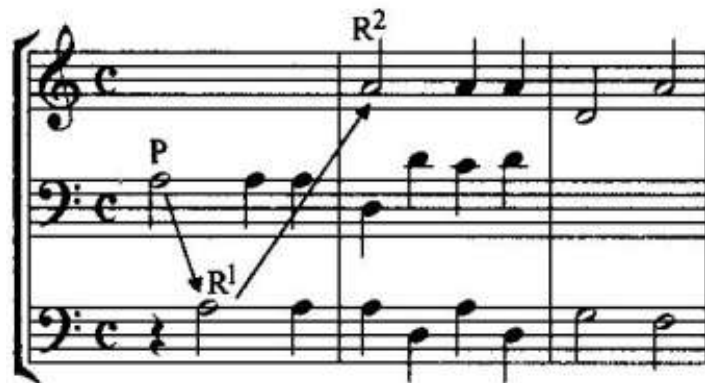
Nicolas Gombertas (~1500–1556)  
„En aultre avoir“



Proposta gali būti rašoma bet kuriame balse. Registrų kontrastas didesnis, jei proposta pirmiausia suskamba viduriniame balse, tačiau ir kiti variantai yra plačiai naudojami. Risposta gali būti įvairiai modifikuojama.

*Pavyzdys Nr. 43*

Josquinas des Prèz. „Vous ne l’aurez pas“



Tribalsėse imitacijose vienas balsas gali būti laisvas, nepersipinantis su proposta ir risposta, tad dažniausiai tai būna balsas, kuriame skamba choralo atkarpa. Šio balso registras pasirenkamas laisvai.

*Pavyzdys Nr. 44*

## Giovanni Pierluigi da Palestrina Missa „Ecce sacerdos magnus“



\*\*\*



Analizuojami kūriniai:

1. XVI a. kompozitorių tribalsės imitaciškos kompozicijos.
2. Polifonijos vadovėliuose pateiktieji chrestomatiniai pavyzdžiai (p. 240).

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

### 11.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Sukurti tribalsę paprastąją imitaciją
2. Sukurti tribalsę imitaciją, kurios viena risposta sustambinta, kita – veidrodinė.

## 12. Mišios. Mišių ciklas ir jo atmainos

*Mokymo ir mokymosi tikslai:*

Žinoti Renesanso mišių technologinius ypatumus, ciklą vienijančius faktorius.

Žinoti Renesanso mišių *cantus prius factus* įdiegimo įvairovę.

Gebėti praktiškai pritaikyti teorines žinias, analizuojant Renesanso mišių ciklus.

### Mišių ciklo formavimosi istorija. Dramaturgijos ypatybės.

Mišios – vokalinis arba vokalinis-instrumentinis žanras, skirtas katalikų bažnyčios apeigoms.

*Missa* (lot.), *messe* (pranc.) *Mass* (angl.) iš lot. *missio* – („siunčiu, atleidžiu“) įsigalėjo V a. Taip vadintos įžanginės apeigos, po kurių iš jų buvo išsiunčiami negalėję dalyvauti, nes dar buvę nepakrikštyti, žmonės. Krikščionys susirinkdavę (kaip ir dabar) dalyvauti Vakarienių, kurios metu dalinosi ypatingu valgiu ir gėrimu, apeigose. Pagrindinės dalys – Žodžio liturgija ir Aukos liturgija. Jau ankstyvaisiais amžiais atsirado pastoviosios mišių (*ordinarium* – „reguliarus“) ir kaičiosios (*proprium* – „ypatingas“) mišių dalys. Renesanso metu mišiose įsigali *ordinarium* dalys: *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei* (*Itte, missa est*).

Ankstyvosios mišios – grigališkosios, pagrįstos monodiniu giedojimu, išliko kaip grigališkasis choralas. IX–X a. giesmės papildžius tropais, atsirado keturdaliai *ordinarium* ciklai (*Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus Dei*). XI–XII a. kuriami polifoniniai *ordinarium*ai, XIII a. mišios kuriamos moteto, kondukto komponavimo pavyzdžiu. *Ars nova* mišios – izoritminės; 1364 m. Guillaume de Machaut sukuria pirmąsias keturbalses šešiadales (*ordinarines*) „Messe de Nostre Dame“. Gloria ir Credo dalys sukomponuotos kondukto principu, kitos – kaip izomotetai, naudojant izoritmijos principus – (kiekvienoje dalyje – skirtingi *talea*, *color* įvairovė).



[Guillaume de Machaut. „Messe de Nostre Dame“. Kyrie \(fragmentas\)](#)

Renesanso mišios susiformavo XV–XVI a. Kaip ir kita liturginė muzika, mišių dalys buvo grindžiamos grigališkojo choralo ***cantus firmus*** (lot. „tvirta giesmė“).

Pagrindinis Renesanso mišių tipas – *Cantus firmus arba tenorinės* mišios, pagrįstos grigališkojo choralo tema arba etnine melodija, kurią kartoja tenoras. Mišių ciklą vienydavo ***cantus prius factus*** (anksčiau sukurta melodija), pvz., mišios „L’homme arme“ („Ginkluotas žmogus“) dainos tema.

*Pavyzdys Nr. 45*



## *L'homme armé* melodija

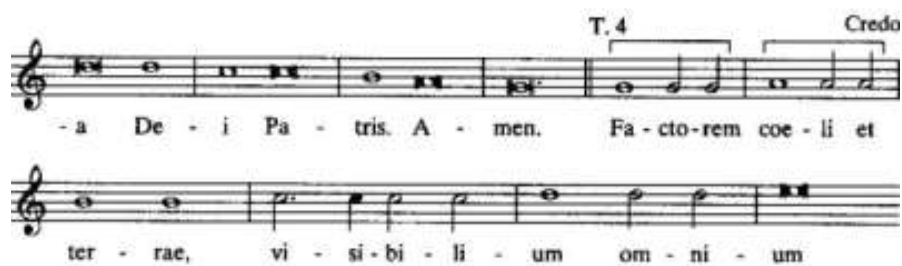


L'hom - me, l'hom - me, l'hom-me ar - mé, l'hom-me ar - mé,  
 l'hom-me ar - mé doit on dou - ter, doit on dou - ter?  
 On a fait par - tout cri - er, que chac - un se  
 vieg - ne ar - mer d'un hau - bre - gon de fer.  
 L'hom - me, l'hom - me, l'hom - me ar - mé, l'hom - me ar -  
 - mé, l'hom - me ar - mé doit on dou - ter.

„Ut re misol la“ garsiaeilu mišias pagrindė Palestrina. Šis garsiaeilis *Kyrie* dalyje yra sustambinamas, apverčiamas, smulkinamas, naudojamas visuose balsuose.

*Pavyzdys Nr. 46*

# Giovanni Pierluigi da Palestrina „Ut re mi fa sol la“, *Kyrie*



XV a. pradžioje vyravo du mišių tipai: diskantinės (*cantus firmus* – *viršutiniame balse*) ir **tenorinės** (*moteto*) mišios.

XVI a. viduryje paplito „imitacinės mišios“, kurioms buvo būdingas tematinės medžiagos imitavimas visuose balsuose. Pagrindžiamos kito, paprastesnio, kūrinio – moteto, madrigalo – medžiaga, kuri laisvai plėtojama. Naudojami to paties ar kito kompozitoriaus kūriniai. Tenoro partijoje – populiari daina, garsiaeilis (Palestrinos mišios „Ut re mi fa sol la“ tema ).

Visos mišių dalys grindžiamos tos pačios temos variantais. 1587 m. tokioms mišioms panaudotas terminas *parodia* (*gr.*) – (J. Paix „Missa: parodia mottetae „Dominae da nobis auxilium“ Th. Crequillonis“ – „... mišios pamėgdžiojant ... motetą“). Šios mišios dar vadintos transkripcinėmis (parodijinėmis). Palestrina panaudoja savo paties sukurtą motetą „Dies sanctificatus“ pradžią to paties pavadinimo mišių „Kyrie“ dalyje.

*Pavyzdys Nr. 47*

# Giovanni Pierluigi da Palestrina Motetas „Dies sanctificatus“ (pradžia)

Moteto „Dies sanctificatus“ pradžia

Di - es san - cti-fi-ca - tus il - lu-xit no -

Di - es san - cti-fi-ca - tus il - lu-xit no -

bis. di - es san - cti-fi -

bis, no - bis, di -

Di - es san - cti-fi-ca - tus

Di - es san - cti-fi -

- ca - tus il - lu-xit no - bis:

- es san-cti fi - ca - tus il - lu-xit no - bis:

il - lu-xit no - bis, il - lu - xit no - bis:

ca - tus il-lu-xit no - bis, il - lu-xit no - bis:



[Giovanni Pierluigi da Palestrina. Motetas „Dies sanctificatus“. Kyrie I](#)

Kitos mišių rūšys. XVI a. atsirado kanono technika sukurtos mišios, kuriose būdavo panaudoti kanonine technika sukurti vokaliniai kūriniai (Palestrinos „Missa ad fugam“) bei mišios laisva tema (lot.*sine nomine* – be vardo ). Mišių atmaina – proginės mišios. Tai gedulingos mišios Requiem, kurias sudaro trys ordinarium (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei ir šeši – septyni proprium (*Introitus* „Requiem aeternum“, *Sequentia* „Dies irae“, *Offertorium* „Domine Jesu Christe“). XV–XVI a. sukurta apie 40 requiem (Dufay, Ockehemo, Lasso, Palestrinos). Iki XVI a. vidurio imitacinė polifonija buvo menkai tenaudojama. XVI a. atsirado **missa brevis** – trumposios mišios. Plinta mišios su pritarimu – *vargoninės mišios*.

Žymiausias Renesanso mišių kūrėjas – Palestrina, sukūręs 103 mišias.

\*\*\*



Analizuojami kūriniai:

1. Obrechto mišios-imitacija *Je ne demande*.
2. Kitų frankų-flamandų polifonistų, Lasso, Palestrinos mišios.

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

## 12.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Analizuoti Obrechto mišias *Caput*.
2. Analizuoti Palestrinos mišias „Ut re mi fa sol la“.

## 13. Madrigalas, ištakos ir žanro atmainos

Mokymo ir mokymosi tikslai:

Pagal žinomus požymius gebėti nustatyti madrigalo struktūrą.

Gebėti įžvelgti poetinio teksto ir muzikos ryšį.

Žinoti pagrindines retorines figūras.

Žinoti renesanso madrigalo, *chanson*, *Lied*, kvodlibeto žanrų ypatumus, mokėti juos atrasti analizuojamuose kūrinuose.

XIV a. madrigalais buvo vadinamos dainos, sukurtos pagal tekstus gimtąja kalba. Šio iškilaus žanro raidai pagrindus sukūrė italų *Trecento* kompozitoriai Kazela, Landinis. Jų madrigalai – dvibalsiai, tribalsiai, palydimi styginio instrumento akompanimento. Eilės – keli posmai ir priedainis. Išliko apie 200 pavyzdžių. Ankstyvųjų madrigalų faktūra išdailinta, ypač puošnus viršutinis balsas *superius* – koloruotas, pagražintas melizmomis. Ankstyvasis italų madrigalas išnyko apie 1415 m. Renesanso madrigalų kūrėjai rinkosi iškilius garsių XII–XIV amžių poetų Francesco Petrarco, Giovanni Boccaccio, XVI a. – Torquato Tasso eiles, dažniausiai emocionalią meilės lyriką. Teksto prasmės suponavo ir ypatingas muzikinės išraiškos priemonės, įtakos turėjo trubadūrų vokalinė lyrika, ypač pastoralės žanras, jų poetinių tekstų tradicijos. Ankstyvuosiuose madrigaluose atsirado pirmosios muzikinės retorikos užuomazgos.

Kaip ir polifoniniams motetams, madrigalams būdinga variantinė-strofinė forma. Madrigalą sudaro nuo 1 iki 10 dalių muzikinė struktūra. Gali būti viena arba dvi imitaciniu būdu plėtojamos temos. Svarbu kadencijos, kurios skiria dalis viena nuo kitos. Formos vieningumas pasiekiamas melodikos ir struktūros panašumu.

Madrigalų įvairovė. Renesanso madrigalas – išplėtotą vokalinę poemą, kartais programinio pobūdžio. Balsų skaičius – 4, 5, 6. Harmonija sudėtinga – moduliacijos, paplitę chromatiniai ir enharmoniniai akordų junginiai (Gezualdo penkiabalsiai madrigalai). Vėliau atsiranda madrigalai solo su akompanimentu (Monteverdžio, Kacinio madrigalai). Madrigalų junginiai tampa madrigalinės komedijos – operos pirmtakės – pagrindu. Madrigalų tipai: dvasiniai – *madrigali spiritualis* (Palestrina, Lasso, Monteverdi); humoristiniai; koncertiniai (*madrigali concertati*); soliniai (Monteverdi).

Madrigalo ištakos. Madrigalui atsirasti įtakos turėjo prancūzų šansona, italų frotola, kuri perteikė italų pasaulietinės muzikos tradicijas (*frotta* – „minia“). Madrigalo kūrėjai perėmė frotolai būdingą akordinę faktūrą, strofinę-kupletinę formą, polinkį į mažoro-minoro dermes.

Įtakos turėjo ir motetas, susijęs su prancūzų bei flamandų muzikos tradicijomis. Moteto imitacinė technika, strofinė-variantinė forma taip pat veikė madrigalo raidą. Įtakos turėjo ir modalinių dermių tradicijos. Tad „frotoliniai“ madrigalai pasižymėjo keturbalse homofonine-harmonine faktūra, tonaciniu funkcionalumu, reprizinėmis formomis, rečitatyvine melodika, ryškiais akordų sąskambiais.

*Pavyzdys Nr. 48*

Philippe'as Verdelot  
Madrigalas „Madonna, per voi ardo“ (1–14 t.)

Cantus  
Altus  
Tenor  
Bassus

Ma - don - na, per - voi ar - do, Et voi non lo cre - de - te, Per -  
Ma - don - na, per - voi ar - do, Et voi non lo cre - de - te, Per -  
Ma - don - na, per - voi ar - do, Et voi non lo cre - de - te, Per -  
Ma - don - na, per - voi ar - do, Et voi non lo cre - de - te, Per -

ch é non pi - a quan - to bel - la se - te, Per - ch é non pi - a quan - to bel - la se - te.  
ch é non pi - a quan - to bel - la se - te, Per - ch é non pi - a quan - to bel - la se - te.  
ch é non pi - a quan - to bel - la se - te, Per - ch é non pi - a quan - to bel - la se - te.  
ch é non pi - a quan - to bel - la se - te, Per - ch é non pi - a quan - to bel - la se - te.

„Motetiniai“ (atsirado apie 1540 m.) išsiskyrė kontrapunktine technika, imitacijų gausa ir kanono formomis, ypač melodingomis propostomis. Wilaertas, sukūręs madrigalą pagal Petrarkos sonetą, įprasmino ir daugiadalio madrigalo formą.



[Adrianas Wilaertas. Madrigalas „Aspro core“](#)

Madrigalo „aukso amžius“ – Renesanso kompozitorių kūryba.

Marenzio sukūrė per 500 madrigalų, Carlo Gesualdo di Venosa – 6 knygas, 150 madrigalų, Monteverdi – 5 madrigalų knygas sudarė Mantujos dvare, 8 knygas – Venecijoje, Šv. Marco kapeloje, Orlando di Lasso (1532–1594) sukūrė 187 madrigalus (102 – 5 balsų, 85 – nuo 3 iki 10 balsų). Įsitvirtino abu tipai – dainingasis ir deklamacinis. Žinomas ir 20 bažnytinių madrigalų ciklas (testamentinis ciklas, 1594 m.).

Muzikos ir verbalaus teksto sąveika, ypatingas dėmesys svarbiausiems poetinio teksto žodžiams *ardo* (degu), *moro*, *lasso* (kančia), *lagrime* (ašaros), *noia* (ilgesys) formavo atitinkančių šių žodžių išraišką muzikinių frazių (**retorinių figūrų**) paieškos poreikį, muzikos retorikos, kuri išsivystė Baroko laikotarpiu, pradmenis. Ekspresyvi madrigalų muzikos kalba siejosi su madrigalo chromatizavimu, koloristine harmonija, tolimų tonacinių požiūriu harmonijų gretinimu. Mikrochromatiniai madrigalai (kompozitorius Vincentino), kurių kūrybos praktika siejosi su iš antikos laikais skelbtais darbais apie senųjų dermių chromatines rūšis, taip pat skatino gausesnį chromatizmą vartojimą madrigaluose. Koloristinė modalinė harmonija paskatino atsirasti laisvuosius disonansus, kurie griežtajame stiliuje buvo netoleruojami. Jie buvo pateisinami kaip viena iš tuomečių muzikos praktikų – pirmoji (**prima prattica**) svarbiausiu stiliaus komponentu laikė kontrapunktą, harmoniją, o antroji (**seconda prattica**) – žodžius, jų įtaką harmonijai, kuri gali netgi nutolti nuo griežtų Renesanso laikotarpio stiliaus normų.

Įprastos senųjų madrigalų formos – su riturnele, kuri buvo kartojama (tiksliai ar variantiškai) du kartus iš eilės. Pradinė dalis „naujamajame“ madrigale iš variantinės-strofinės keitėsi į reprizinę, pagaliau – laisvą, ištisinio plėtojimo formą. Tokia ištisinio plėtojimo forma su baigiamąja padala yra vadinama „madrigaline forma“. Madrigalo *a cappella* sudėtį pakeičia deklamacinis solinis dainavimas, lydimas instrumentinio pritarimo, pasakojamasis, dramatinis madrigalas priartėja prie kantatinių-oratorinių formų; kai kurie naujojo, jausmingojo stiliaus *stile rappresentivo* madrigalai su instrumentiniu pritarimu prilygo solinei vokalinei pjesei. Taip atsirado pagrindas formuotis naujam arijos žanrui.

Istoriškai vertinant galima abibūdinti 6 madrigalo rūšis:

1. ankstyvasis *a cappella* madrigalas (nekoncertinis)
2. klasikinis *a cappella* madrigalas; būdingas koncertinis atlikimas)
3. pasakojamasis *a cappella* madrigalas
4. dramatinis *a cappella* madrigalas
5. daugiabalsis madrigalas su instrumentiniu pritarimu
6. solinis madrigalas su instrumentiniu pritarimu

Scenoje atliekami madrigalai išsiplėtojo iki madrigalinių komedijų, juose atsirado veikėjų, kurie pradėjo vartoti dialogus, madrigalai tapo monumentalesni, stambesnė jų forma ėmė byloti apie naujojo, baroko, stiliaus įsigalėjimą. 1619 m. išleistoje madrigalų antologijoje „Musica Transalpina“ buvo paskelbti Byrdo, Marencio, Palestrinos madrigalai, kurių tekstai buvo išversti ir į anglų kalbą. XVI a. Anglijoje taip pat buvo kuriami madrigalai (T. Weelkesas, J. Wilby – „rimtojo“ madrigalo kūrėjai, T. Morley – „lengvojo“ – „bellet“, kurių kiekvieno posmo pabaigoje buvo dainuojamas refrenas „fa-la-la“).

Madrigalai turėjo didelės įtakos vėlesnių formų ir žanrų raidai, nes juose buvo panaudoti kokybiškai nauji poezijos ir muzikos jungimo būdai, atsirado muzikinių retorinių figūrų išradimo poreikis, suklestėjo modalinė harmonija, natūraliai įsitvirtino chromatizmai ir disonansai, formuodami naujovišką tam laikotarpiui harmoniją, plito homofoninė faktūra bei funkcinės harmonijos apraiškos.

Kiekvieno Renesanso kompozitoriaus, kūrusio madrigalus, įnašas į žanro raidą buvo skirtingas ir praturtino šiuos kūrinius skirtingomis savybėmis. **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525–1594) sukūrė 140 madrigalų, kuriuose buvo naudojamos ir polifonijos, ir homofonijos priemonės. Kai kuriuose madrigaluose atsirado baroko stiliui būdingos dramatinio rečitatyvo melodikos, disonansų vartosenos, susijusios su teksto prasmėmis.

Pavyzdys Nr. 49

### Giovanni Pierluigi da Palestrina Madrigalas „Amor, quando floria“ (18–28 t.)



Imitacijomis pagrįstuose madrigaluose Palestrina balsus plėtoja poromis – jungia du apatinius arba du viršutinius balsus. Būdinga šio kompozitoriaus maniera – daugiakikliai madrigalai, jungiant keletą



jų (pvz., šešis madrigalus) į vieną visumą.

Madrigalus kūręs **Orlando di Lasso** (1532–1594), sukūręs 187 madrigalus, naudojo laisvas formas, buvo deklamacinio madrigalo pradininkas, kūręs netgi satyrinius šio žanro kūrinius. Lasso naudojo imitacinės technikos priemones (ir kanonus) ir homofoninę, akordinę faktūrą. Jo madrigaluose dera dainingasis ir deklamacinis stilius. Lasso taip pat, kaip ir Palestina, kūrė madrigalų ciklus (20 bažnytinių madrigalų ciklas, užbaigtas 1594 m.). Savita, kad poetines opozicijas (jaunas – senas, gražus – bjaurus) Lasso išreiškė skirtingais balsų registras.

**Luca Marenzio** (1553-1599) sukūrė 500 madrigalų, pasižyminčių virtuozizmu, puošnia chromatizuota harmonija, ritmo įvairove.

**Don Carlo Gesualdo di Venosa** (1561–1613) sukūrė 150 madrigalų, pasižyminčių muzikos ekspresija, pasiekiamą melodikoje naudojamų plačių intervalų įvairove, tolimų balsų registrų deriniais, laisvai pagal melodinių viršūnių judėjimą derinama atsitiktinė, „atonalia“ harmonija. Chromatizmo emancipacija ir tolimų harmonijų jungtys Gesualdo madrigalams suteikia ypatingo spalvingumo. Homofoninis (choralinis) skambesys jo madrigaluose derinamas su imitacinio pobūdžio polifoniniu judėjimu.



[Gesualdo di Venosa. Madrigalas „Moro, lasso“](#)

**Claudio Monteverdi** (1567–1643) sukūrė aštuonias madrigalų knygas, kuriose sudėti jo naujojo *stille concitato* tradicijos kūriniai. Vokalinės madrigalų partijos jo madrigaluose yra palydimos instrumentinio pritarimo, atsiranda atskirų instrumentinės muzikos fragmentų, kai kurie madrigalai vadinami sonatomis, koncertais.

Monteverdi, tarnaudamas Mantujos dvare, sukūrė 5 madrigalų knygas, Šv. Marco katedros kapeloje Venecijoje – IV ir V knygas. Pastaruosiuose rinkiniuose išryškėjo madrigalų teatrališkumo bruožai, vokalinės partijos tapo personalizuotos, madrigalas artėjo prie operos stilistikos. VII ir VIII madrigalų knygose Monteverdi naudoja įvairias kupletines formas, sukuria atskiras scenas su instrumentiniu pritarimu. Monteverdi harmonijoje atsiranda akordų naujadarų – septakordų ir nonakordų, dažniausia susijusių su užtūromis, kurie naudojami kaip savarankiški dariniai. O dažnai pasitaikantis daugkartinis savarankiškų trigarsių kartojimas siejamas ir su tonacinės-funkcinės harmonijos įtvirtinimo prielaidomis. Madrigalų formos, harmonijos, melodikos chromatizavimo, tonacinės-funkcinės harmonijos atradimai paveikė XVII a. Claudio Monteverdi, Giulio Caccini operų muzikos kalbą ir tolesnę baroko, ateinančio stiliaus, muzikos raidą.

\*\*\*



*Analizuojami kūriniai:*

1. Landini madrigalas *Si dolce non sono*.
2. Monteverdi madrigalas *Là tra'l sanguele morti* (Armidos rauda).
3. Monteverdi madrigalas *Si, chio vorei morire*.
4. Jannequino chanson *Le chant des oiseaux*.

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

## 13.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Analizuoti Gesualdo madrigalą *Moro, lasso*. Analizuojant nustatyti formą, atskleisti muzikos ir teksto santykį, harmonines slinktis.
2. Analizuoti Caccini ar Monteverdi madrigalą.

## 14. Paprastasis ir sudėtingasis tribalsis kontrapunktas

Mokymo ir mokymosi tikslai:

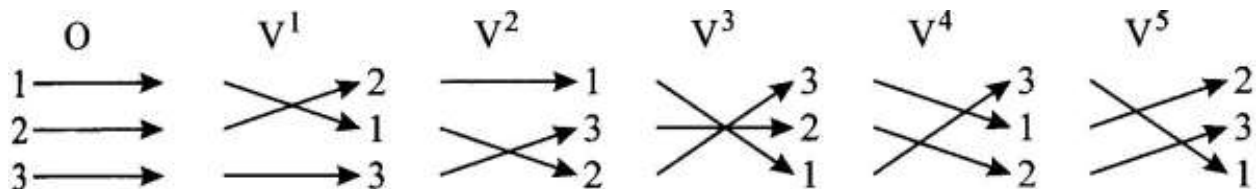
Žinoti pagrindinius griežtojo stiliaus tribalsumo darybos principus.

Gebėti sukurti tribalsio paprastojo ir sudėtingojo kontrapunkto eskizus.

Sudėtingasis tribalsis kontrapunktas yra gaunamas paprastojo tribalsio kontrapunkto – išeitinio darinio – balsus keičiant vertikaliai ir horizontaliai. Svarbiausia, kad po balsų vietokaitos darni skambėjimo kokybė, būdinga griežtajam stiliui, išliktų nepažeista.

Pradinis tribalsio kontrapunkto darinys gali turėti 5 išvestinius darinius.

*Pavyzdys Nr. 50*



Pradinis darinys gali turėti jungtį, bet gali būti ir be jungties.

Griežtojo stiliaus kūryboje buvo naudotos trys vertikalių kontrapunktų rūšys: sudėtingasis tribalsis oktavos kontrapunktas, duodecimos ir decimos kontrapunktai.

1.

1. Sudėtingasis trigubasis oktavos kontrapunktas.

Šio kontrapunkto  $lv = -7, -14, -21$

Kuriant pradžios darinį – paprastąjį tribalsį kontrapuntą, reikia vengti kvintakordo, sekstakordo ir kvartsekstakordo pradžios darinio stipriosiose dalyse, nes apversta kvinta virsta nepageidaujama griežtajame stiliuje kvarta. Taip pat reikia vengti nonos užtūros viršutiniuose balsuose, nes sukeitus balsus vietomis susidaro septimos užtūros.

*Pavyzdys Nr. 51*

O(riginalas) – pradedantis darinys V(ersus) – I išvestinis darinys

The image displays a musical score for a three-part setting in G major, consisting of five systems. Each system shows a different voice part with its intervallic relationships to the original (O) and the previous part (V).

- System I (Original):** Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.
- System II:** Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Calculations:  $-7+(-7) = -14$ ,  $-7+(0) = -7$  v.l.,  $-7+(0) = -7$  k.l.
- System III:** Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Calculations:  $+7+(0) = +7$ ,  $-7+(-7) = -14$ ,  $0+(-7) = -7$ .
- System IV:** Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Calculations:  $-14+(0) = -14$ ,  $0+(-14) = -14$ ,  $-14+(-14) = -28$ .
- System V:** Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Calculations:  $-7+(+7) = 0$ ,  $-7+(-14) = -21$ ,  $-7+(-14) = -21$ .

2. Sudėtingasis trigubasis duodecimos kontrapunktas.

Šio kontrapunkto  $lv = -11, -18, -25$

Pradžios darinyje (O) reikia skirti dėmenį sekstos ir septimos sąskambiams, kurie balsų vietokaitoje gali tapti disonuojančiais.

Pavyzdys Nr. 52

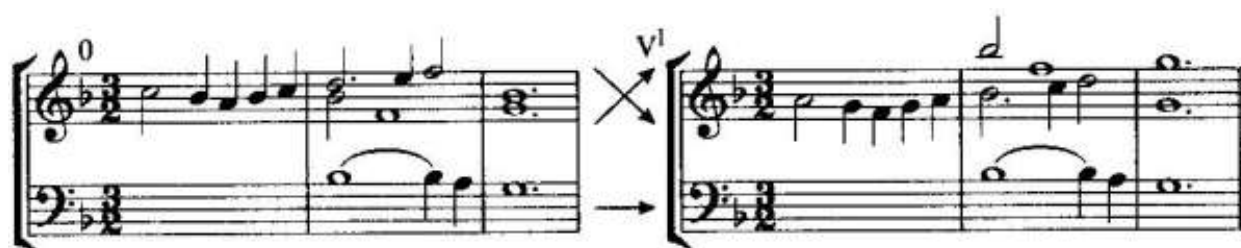


3. Sudėtingasis trigubasis decimos kontrapunktas.

Šio kontrapunkto  $I_v = -9, -16, -23$

Tai rečiausiai naudojama trigubojo kontrapunkto rūšis.

*Pavyzdys Nr. 53*



Viršutinė pora juda  $-2, -7; I_v = -9$ .

Apatinė pora juda  $0, +7; I_v = +7$ .

Kraštinė pora juda  $0, -2; I_v = -2$ .

4. Horizontalusis kontrapunktas.

Šio kontrapunkto  $I_h$  gali būti 1, 2 ar 3. Jungiant horizontalaus ir vertikalų poslinkio galimybes, gaunamas ypatingasis sudėtingasis trigubasis kontrapunktas.

*Pavyzdys Nr. 54*

Techninė darbo pusė (juodraštis):



Formuojant kūrinio eskizą, medžiagą galima išdėstyti taip:



#### 5. Veidrodinis kontrapunktas.

Veidrodiniame trigubame kontrapunkte gali būti verčiami visi trys balsai pagal simetrijos ašį, atsižvelgiant į tai, ar darinys yra sukurtas mažorinėje dermėje (tada simetrijos ašis – II l.), ar minorinėje (IV l.)

Pavyzdys Nr. 55

Igoris Sposobinas  
Tribalsio veidrodinio kontrapunkto fragmentas



Tarpinis darinys – pilna balsų inversija. Simetrijos ašis „g“ (II laipsnis)



\*\*\*



Analizuojami kūriniai:

1. Ockeghemo *chanson* „*Malheur me bat*“, Obrechto mišių *Sub tuum praesidium* dalis *Kyrie*.
2. Kitų XVI a. autorių tribalsės kompozicijos ar atskiri fragmentai.

\*\*\*



[Klausimai žinioms patikrinti](#)

## 14.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Sukurti tribalsį paprastąjį kontrapunktą.
2. Sukurti trigubą/trilypį oktavos kontrapunktą.
3. Sukurti tribalsį veidrodinį kontrapunktą.

## 15. Renesanso instrumentinės muzikos stilių, žanrų ir formų apžvalga

Mokymo ir mokymosi tikslai:

Žinoti renesanso instrumentinės muzikos žanrus bei jų struktūrinius ypatumus.

Gebėti teorines žinias pritaikyti analizės praktikoje.

Instrumentinė muzika Vakarų Europoje paplito apie 1560 m. Muzika būdavo užrašoma tam tikra muzikos notacija – tabulatūra (lot. *tabula* – „lenta“; tabuliacija – sudėjimas į lentelę). Iki XVI a. tabulatūromis buvo užrašoma muzika klavišiniams, o vėliau – violai, liutnei ir kitiems instrumentams. Žinomos vokiškosios, ispaniškosios tabulatūros. Natoms užrašyti naudotos raidės, skaitmenys, skrituliukai.

Daugelis Renesanso instrumentinės muzikos kūrinių atsirado įvairiems instrumentams perdirbant vokalines muzikos daugiabalses kompozicijas (motetus, madrigalus), atskiriems balsams taikant improvizacijas. Apie 1564 m. kūriniuose atsiranda Alberčio bosų pradmenų, temperuoto derinimo, vėlesniams, baroko, laikotarpiui būdingų ritmų.

Instrumentinės Renesanso muzikos ištakos – šokių muzika, vokalinių kūrinių intarpų ir pritaikyta instrumentams vokalinė muzika.

1. Liutnei, klavišiniams, keturių instrumentų ansamblui atlikti buvo rašomos pavanos ir galjardos, kuriamos naudojant tą pačią temą. Šie šokiai – siuitos (atsirado 1557 m.) pirmtakai. Pavana ir galjarda pagrįstos tos pačios temos intonacijomis, pavana – 4 dalių, galjarda – 3 dalių metro.



[Johnas Bullas. Pavana ir galjarda \(fragmentas\)](#)

2. Instrumentiniuose, vargonams skirtuose kūriniuose dažnai naudojamas grigališkasis choralas – kaip ir *cantus firmus* vokalinių kūrinių tenore.

*Pavyzdys Nr. 52*

Hansas Buchneris  
Kyrie Cunctipotens (~1530 m.)<sup>20</sup>

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Kyrie Cunctipotens' by Hansas Buchneris, dated approximately 1530. Each system consists of two staves joined by a brace, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system includes a 'c.f.' (crescendo forte) marking. The notation is polyphonic, featuring multiple voices with various rhythmic values and accidentals. The second system shows a melodic line in the upper staff with a slur, and the third system continues the polyphonic texture. The notation is typical of the early 16th-century manuscript style.

3. Instrumentiniai žanrai, kilę iš įžangų, dažniausia yra improvizacinio pobūdžio, tačiau yra ir polifonija grįstų kompozicijų. Tai **preambulė** (lot. *prae* – „prieš“; *ambulo* – „vaikštinėju“), preliudas (lot. *ludus* – „žaidimas“), intrada (lot. *intro* – „įeinu“), **intonacija, tokata, fantazija, kapričio**.

Pavyzdys Nr. 53



## Giovanni Gabrieli Intonacijos vargonams *Terzo e Quarto Tono*



XVI–XVII a. *kapričio* (it. caprice – „įnoris, kaprizas“) – polifoniniai, imitaciniu vystymu pagrįsti kūriniai. Galėjo būti vientisiniai ir cikliniai.

*Fantazija* – kūrinys laisva forma. Renesanso laikotarpiu fantazija – daugiadalis kūrinys, kurio kiekvienoje dalyje imitaciniu būdu kartojama vis kita melodija. Primena motetą ir ričerkarą. Kompozitorius pradininkas – A. Gabrielis. Vėliau kūrė Svelinkas, Freskobaldis, Frobergeris.

**Ričerkaras** (it. ricercare – „ieškoti“) – instrumentinis kūrinys, pagrįstas temos ir jos variantų vystymu. Naudojama imitacinė technika: stretos, temos augmentacija, diminucija, inversija, kontrapunktai (polifoninis ričerkaras). 1507 m. muzikos liutnei rinkinyje įdėta 17 ričerkarų. Ričerkaras atsirado motetą (naują) pritaikant instrumentams. Moteto strofą atitiko savarankiškos ričerkaro padalos. Ričerkaro forma – variantinė-strofinė. Kompozitoriai: A. ir Dž. Gabrieliai, Svelinkas, Freskobaldis, Frobergeris.

XVII–XVIII a. *ričerkatomis* vadinamos didelės fugos, kuriose naudojama daug imitacinės technikos priemonių (temos apvertimų, padidinimų). Buvo kuriami ir daugiatemiai ričerkarai.



[Giovanni Gabrieli. Tritemis ričerkaras](#)

**Kancona.** Perdirbant vokalinius žanrus atsirado kanconos. XIV–XVI a. kanconomis (it. *cancone* – „daina“) buvo vadinamos dainos apie meilę balsui su instrumentiniu pritarimu. XV a. Nyderlandų mokyklos atstovai Josquinas des Prez, Jounekenas pradėjo kurti išplėtotas kanconas chorui. XVI a. kanconos perdirbamos vargonams, instrumentiniams ansambliams. Kuriamos kanconos specialiai instrumentams. Atsiranda ansamblinės kanconos. Kanconos kaip ir ričerkarai – **fugos** pirmtakai. Jie turėjo įtakos daugiadaliams cikliniams (sonatos, simfonijos, koncerto) kūriniams formuotis.



[Andre Gabrieli. Kanconos vargonams \(fragmentas\)](#)

**Variacijos** (lot. *variare* – „keisti, kaitalioti“). Vienas pirmųjų šio žanro kūrinių, pagrįstų pradinio

tematizmo plėtojimu, yra XVI a. pradžioje Petrucci išleistose liutnios tabulatūrose randama pavana su variacija (A A1 A2...). XVI a. Anglijoje plinta kūriniai, pagrįsti nuolat kartojamu *basso ostinato*. Anglai juos vadino graundais (graund – pagrindas). *Graundai* – angliškosios variacijos. XVI–XVII a. variacijų žanrą išstobulino anglų virginalininkų mokykla: W. Byrdas (1543–1623), J. Bullas (1563–1628), O. Gibsonas (1583–1625), G. Farnaby (1563–1640), sukūrę per 300 kūrinių virginaliui (klavišiniam, klavesinui giminingam instrumentui).

*Pavyzdys Nr. 54*

Johnas Bullas. Variacijos „The Kings Hunt“,  
I dalis (aa'bb')

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Rehearsal marks and repeat signs are used to structure the piece. The first system starts with a first ending bracket and measures 323-32. The second system includes a repeat sign and measures 343-352. The third system has measures 363-372. The fourth system has measures 383-392. The fifth system has measures 403-412. The sixth system has measures 423-432. The seventh system has measures 443-452.

Anglų kompozitoriai kūrė ir variacijų ciklus, pagrįstus populiarių XVI a. dainų melodijomis. Šiuose cikluose apjungiami **basso ostinato (graund)** ir **ornamentinių variacijų** tipai.



Analizuojami kūriniai:

1. Willaerto tribalsis ričerkaras.
2. Palestinos ričerkaras.
3. Frescobaldi ričerkarai, kanconos.
4. Narvaezo variacijų ciklas „*Guardar me vacas*“.
5. Byrdo groundas „The Bells“, variacijų ciklas „John come kisse me now“.

\*\*\*



[Klausimai žinioms pasitikrinti](#)

## 15.1. Poskyrio praktinė užduotis

1. Analizuoti Josquino Kanoną keturiems instrumentams.
2. Raštu analizuoti pasirinktą renesanso epochos instrumentinės muzikos kūrinį.

## 16. Literatūra

1. Muzikos kalba. I d. Viduramžiai. Renesansas. Sud. G. Daunoravičienė. Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003 (Toliau šis vadovėlis žymimas santrumpa MK).
2. Muzikos kūrinių analizės pagrindai. Moksl. redaktorius A. Ambrazas. Vilnius, Vaga, 1977 (Toliau šis vadovėlis žymimas santrumpa MKAP).
3. Muzikos enciklopedija. I t. Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000 (Toliau ši knyga žymima santrumpa ME).
4. Muzikos enciklopedija. II t. Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003 (Toliau ši knyga žymima santrumpa ME).
5. Muzikos enciklopedija. III t. Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007 (Toliau ši knyga žymima santrumpa ME).

## Detalesnė informacija

Kurso pavadinimas

Muzikos kalba: viduramžiai, renesansas

Institucija

LMTA

Svetainė	mums.lmta.lt
Tipas	Kreditinis
Trukmė	Kreditinis
Autorinės teisės	LMTA ir doc. dr. V. Apanavičienės

## **Kurso autorius/dėstytojas**

Vardas	Virginija
Pavardė	Apanavičienė
Institucija	LMTA
Moks. laipsnis	dr.
Katedra	Muzikos mokymo ir studijų centras
Adresas	Tilto g. 16, Vilnius
Miestas	Vilnius
Pašto indeksas	LT-01101
Telefonas	85 2611142
Faksas	85 2611142
El. paštas	lijana.sarkaite@lmta.lt
Svetainė	mums.lmta.lt