

O TRETMANU DISONANCE U MUZIČKOJ TEORIJI OD SREDINE XVI VEKA DO POČETKA XVII VEKA

Senka Belić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
senka.belic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 31. 08. 2021.

Prihvaćeno / Accepted 24. 11. 2021.

Sažetak: Ovo istraživanje, koje je proisteklo iz moje doktorske disertacije, sprovedeno je sa ciljem da se utvrdi na koji način su tretirane disonance u teorijskim diskursima od sredine XVI veka do početka XVII veka. U tom smislu, konsultovane su najznačajnije teorije tog perioda, počev od stavova veoma uticajnog Đozefa Carlina, preko Đovanija Marije Artuzija i Vincenca Galileja, do proglasa Đulija Ćezara Monteverdija. Primenjena je istorijska, komparativna i analitičko-interpretativna metoda. Rezultati istraživanja pokazuju da su teoretičari imali svest o promeni odnosa prema disonancama. Na to sugeriše relaksiran stav, kako u *lokalnom pokretu* ili zadržici, tako i sa stanovišta razrešenja prekomerne kvarte i umanjene kvinte. Kada su u pitanju četvrtine u *lokalnom pokretu*, disonance vremenom postaju prihvatljive na tezi (prva semiminima u nizu) i u sukcesivnom hod. U pogledu pripremljenih (zadržičnih) disonanci, ali i nepripremljenih disonanci na tezi u trajanju polovine, njihova primena je oslobođena regulativa koje se tiču pripreme, nastupa i razrešenja. Utvrđen je i daleko slobodniji tretman prekomerne kvarte i umanjene kvinte. Rezultati istraživanja ukazuju da težište nije više na vezi između nesavršene i savršene konsonance, već upravo na disonanci koja postaje ekspresivno oruđe.

Ključne reči: renesansa, kontrapunkt, disonanca

Abstract: This research, which arose from my doctoral dissertation, was conducted with the aim of determining how dissonances were treated in theoretical discourses from the second half of the sixteenth century to the early seventeenth century. In that sense, the most important theories of that period were consulted, starting from the views of the very influential Gioseffo Zarlino, through Giovanni Maria Artusi and Vincenzo Galilei, to the declaration of Giulio Cesare Monteverdi. Historical, comparative and analytical-interpretive methods were used. The research results show that theorists were aware of the change in attitudes towards dissonances. This is suggested by the flexibility both in the *moto locale* or suspension, and from the point of view of resolving the augmented fourth and the diminished fifth. When it comes to crotchets in the *moto locale*, over time, successive dissonances, as well as those on the strong beat (the first crotchet in a row) become acceptable. With regard to prepared (suspended) dissonances, but also the unprepared ones on the strong beat lasting a minim, their application is exempt from the rules concerning preparation, suspension and resolution. It is also noted a far freer treatment of the augmented fourth and the diminished fifth. The results of the research indicate that the focus is no longer on the relationship between imperfect and perfect consonance, but precisely on the dissonance that becomes an expressive tool.

Keywords: Renaissance, counterpoint, dissonance

Teorija o kontrapunktu druge polovine XVI veka dugo je odolevala naletima iz muzičke prakse, pre svega iz madrigala, u kojima su se, uopšteno rečeno, rušile mnoge barijere uspostavljene u strogom stilu. Bilo je, dakle, samo pitanje vremena kada će i zvanična teorija popustiti svoje čvrsto okovane stege. U cilju boljeg osvetljavanja pomenute istorijske pojave, ispitaćemo muzičko-teorijsku misao ovog perioda i to iz aspekta odnosa prema disonancama.

U trećem delu traktata pod nazivom *Osnove harmonije (Istitutioni harmoniche, 1558)*, koji možemo nazvati kodom *prve prakse (prima prattica)*, Đozefo Carlino (Gioseffo Zarlino, 1517–1590) je potvrdio poziciju disonance onako kako su je teoretičari videli još od vremena Johanesa Tinktorisa (Johannes Tinctoris, 1435–1511). Disonanca je bila postupno uvedena i izvedena i podlegala je pravilima zavisno od metričkog mesta na kojem se javljala. Disonanca u odnosu nota-prema-noti je zabranjena. Ona je, prema tome, imala svojevrсну skrivenu poziciju unutar mreže konsonanci i nije činila opoziciju u odnosu na hijerarhijski značajniju tenziju između savršenih i nesavršenih konsonanci. O tome svedoči Carlinov stav o disonantnoj zadržici,¹ po kojem je takva disonanca tek promena koja će potonju konsonancu učiniti „sladom i prijatnijom“ (*con maggior dolcezza e maggior soavità*) (Zarlino 1558, 197, Zarlino 1968, 97, III.42).² Ako je pojedinim disonancama pripisao ekspresivnu funkciju, njihov tretman se i dalje zasnivao na strogo utvrđenim pravilima.³

Premda je Carlinov učenik, Đovani Marija Artuzi (Giovanni Maria Artusi, oko 1540–1613), teoretičar, kompozitor i sveštenik, pasionirano zastupao principe kompozicionog sistema svog učitelja u prvom traktatu pod nazivom *Umetnost kontrapunkta preobraćena u tabele (L'arte del contraponto ridotta in tavole, 1586)*, on će nekoliko godina kasnije, u *Drugom delu o umetnosti kontrapunkta (Seconda parte dell'arte del contraponto, 1589)* pokazati fleksibilniji stav u odnosu prema disonan-

¹ Razmatrajući stil Palestrine, Knud Jepsen (Knud Jeppesen) je neopravdano klasifikovao disonantnu zadržicu među „primarne“ disonance koje ravnopravno kontrastiraju konsonancama (Jeppesen 1927, 85). Jepsen je, naime, načinio suštinski propust, jer je studiju o disonancama u Palestrininom muzici, koja nesumnjivo pripada *prvoj praksi*, klasifikovao prema kategorijama koje su bliske podeli disonanci prema Vinćencu Galileju (Vincenzo Galilei, 1520–1591), načinjenom u drugom delu neobjavljenog kontrapunktskog traktata koji nosi naziv *Diskurs o upotrebi disonance (Discorso intorno all'uso delle dissonanze, 1589–1591)* (Dahlhaus 1990, 124). Kao što ćemo videti, Galilej je imao daleko progresivnije stavove, kojima nadilazi konvencionalnost Palestrininog stila.

² Kod primarnih izvora uz brojeve stranica navodićemo i oznake za knjigu (rimski broj) i poglavlje (arapski broj).

³ Kada govori o ekspresivnoj funkciji velikih nesavršenih konsonanci u vertikali (velike terce, sekste i decime) i u melodiji (velike sekunde, terce i sekste), Carlino navodi da su upravo disonantne zadržice – kvarta pred tercom i septima pred sekstom – uz spori ritam, prikladni za izražavanje grubosti (*asprezza*), čvrstine (*durezza*), okrutnosti (*crudeltà*) i gorčine (*amaritudine*) (Zarlino 1558, 339, Zarlino 1983, 95, IV.32).

cama. On je istakao da su raniji teoretičari preterano nipodaštavali disonancu tvrdeći da, zapravo, postoji više disonanci nego konsonanci (Palisca 1994, 4).

Jedna od Artuzijevih novina ogleda se u teorijskoj verifikaciji slobodnijeg tretmana zadržice. Setimo se da je, prema Carlinu, zadržična disonanca predodređena za naglašeni deo (*battere*),⁴ a po pravilu se uvodi i razrešava u konsonancu postupno silaznim kretanjem u deonici koja sadrži sinkopu. Načelom da „nakon disonance sledi njoj najbliža konsonanca“ (Zarlino 1558, 197, Zarlino 1968, 97, III.42), odbačeno je bilo kakvo alternativno kretanje, kako u sinkopi, tako i u deonici koja disonaira spram nje.

Artuzi je nešto liberalniji u pogledu zadržica. Deonicama u zadržici on najpre dodeljuje nazive, obrazlažući njihovu funkciju, te sinkopirani glas naziva „istrajnim“ (*patiente*), dok glas koji kretanjem gradi disonancu naziva „pokretnom silom“ (*agente*). Ovaj teoretičar je tradicionalan kada je u pitanju „istrajan“ glas, jer zahteva njegovo postupno, sekundno silazno razrešenje. Međutim, novina je u odnosu prema „pokretnom“ glasu, koji se u trenutku razrešenja sinkope može pomeriti u najbližu konsonancu (Artusi 1589, 28, II.2). Jasno je da je Artuzi teorijski verifikovao samo jedan, tradicionalni način neočekivanog razrešenja u zadržici, koji je u svojim kompozicijama povremeno primenjivao čak i Palestrina (primer 1).

Primer 1

Dovani Pjerluidi da Palestrina, *Missa Virtute magna*, Pleni sunt, t. 50–51

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The time signature is 4/2. The lyrics are: "li, ple - ni sunt" (Soprano), "li, ple -" (Alto), and "ple - ni sunt" (Bass). An arrow points to the first note of the Soprano staff, which is a quarter note 'li'.

⁴ Carlinovu metričku bazu možemo objasniti u skladu sa Jepsenovom metričkom hijerarhijom: u 4/2 taktu, prva i treća polovina jesu na „udaru“ (*battere*) i naglašene su, a druga i četvrta na „podizanju“ (*levare*) i relativno su nenaglašene. Semiminime na tim pozicijama su imale tome odgovarajući naglasak. Tako su prva i peta semiminima naglašene, a treća i sedma relativno nenaglašene. Pri tome, parne semiminime – druga, četvrta, šesta i osma – jesu u potpunosti nenaglašene. U strogom, Carlinovom kontrapunktu postoji bitna razlika u tretmanu disonanci na trećoj i sedmoj semiminimi, u odnosu na disonance na parnim semiminimama. Kasnije se, u skladu sa fleksibilnijim odnosom prema disonancama, takva diferencijacija gubi (Jeppesen 1927, 108).

Artuzi je zabeležio još jedan, slobodniji tretman disonance u okviru postupno silaznog niza četvrtina, koji se takođe može zapaziti u delima nastalim prema kompozicionim načelima strogog stila. Carlino je jasan kada kaže da „semiminime, koje se nalaze na naglašenom (*battere*) i relativno nenaglašenom (*levare*) taktovom delu, treba da budu konsonance“ (Zarlino 1558, 195, Zarlino 1968, 93, III.42), kristališući time pravilo koje se skraćeno može predstaviti kao KDKD (konsonanca-disonanca-konsonanca-disonanca). Pomenuto Carlinovo načelo Artuzi relaksira pravilom da „*lokalni pokret (moto locale)* može da sadrži disonance na drugoj i trećoj semiminimi“, što rezultira intervalskim nizom u sastavu KDDK (primer 2).

Primer 2

Dovani Marija Artuzi, *Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589, druga knjiga, poglavlje 15



Međutim, KDDK je dobro poznat *moto locale* u Palestrininom kompozicionom praksi, što potvrđuje i Jepsenovo zapažanje da disonance na drugoj i trećoj semiminimi „ne samo da nisu redak izuzetak, već su, sasvim suprotno tome, tipičan način izražavanja“ (Jeppesen 1927, 108) (primer 3).

Primer 3

Dovani Pjerluidi da Palestrina, *Veni sponsa Christi*, motet, t. 60–61

(num) pra -
- - - - - num
ter - - - - -
ra - vit in ae - ter -

Ipak, Artuzijevo teorijsko promišljanje o disonancama, nastalo čak trideset jednu godinu nakon prvog izdanja *Osnova harmonije*, ne zasniva se samo na verifikaciji pojedinih postupaka zastupljenih u *prvoj praksi*. On odlazi korak dalje, demonstrirajući naročito smele primere zasnovane na neuobičajenoj koncentraciji disonanci sa maksimalnom ekstenzijom postojećih pravila (primer 4).

Primer 4

Dovani Marija Artuzi, *Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589, druga knjiga, poglavlje 13

Tako, u prvom taktu navedenog primera, zadržica sadrži istovremeno odstupanje kako u „pokretnom“, tako i u „istrajnom“ glasu (7 u 3 umesto 7 u 6), uprkos preporuci ovog teoretičara s početka istog traktata, da ovakve zadržice treba izbegavati. Svoj stav je, čak, potkrepio sledećim, negativnim primerom (primer 5).

Primer 5

Dovani Marija Artuzi, *Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589, druga knjiga, poglavlje 1

Nadalje u primeru 4, u momentu razrešenja, najviši glas, koji je do tada pauzirao, gradi umanjenu kvintu spram „istrajnog“ glasa ($fi_1 - ce_2$). Ovim sazvucom se ujedno priprema nova disonantna zadržica, čije je razrešenje ostvareno aktivacijom „pokretnog“ glasa (4 u 5 umesto 4 u 3). Rezultat su tri sukcesivne disonance: septima, umanjena kvinta i čista kvarta.

U četvrtom taktu primera 4, skokom u ton ce_1 u trajanju minime, na arzi u središnjoj deonici, disonira se u odnosu na oba spoljna glasa. Nakon paralelnih kvinti u višim deonicama ($ce_1 - ge_1 \rightarrow de_1 - a_1$ /sic!/), gde će prozvučati i disonanca u zadržici ($ge - a_1$), uslediće razrešenje zadržice koje, aktivacijom „pokretnog“ glasa u momentu razrešenja, gradi novu disonancu ($ef - ha_1$). U petom taktu istog primera sledi „kon-

sonantna kvarta“⁵ čija se navodna konsonantnost ogleda u nenametljivo ostvarenom produženom zvuku kvarte na pripremi i nastupu zadržice, koja se regularno razrešava u tercu (4_4 u 3). Reč je o figuri uobičajenoj za Palestrinin stil (Jeppesen 1927, 213), koja je, međutim, u Artuzijevom primeru, specifična po disonancama u srednjem glasu. Taj glas ne samo da gradi septimu spram „istrajnog“ (najvišeg) glasa na drugoj i trećoj minimi, već i nju uvodi paralelnim septimnim kretanjem (*ce₁-ha₁, ha-a₁*). Rezultat je čak šest sukcesivnih disonanci: čista kvarta, nona, prekomerna kvarta, septima, čista kvarta (sa septimom) i još jedna čista kvarta (sa septimom).

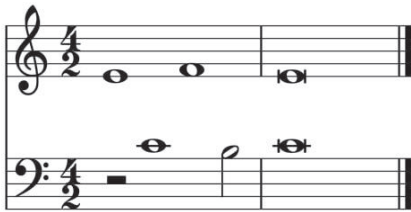
Opisane nizove disonanci treba sagledati u svetlu Artuzijevog fleksibilnijeg stava u pogledu disonantnosti umanjene kvinte i prekomerne kvarte, smatrajući ih posrednicima između disonanci i konsonanci (Artusi 1589, 41–42, II.13). Oslonac očigledno nalazi u teoriji svog učitelja, jer navodi jedan primer koji je u potpunosti identičan sa Carlinovim primerom iz treće knjige *Osnova harmonije* (primer 6).

Primer 6

„Zajednički“ primer Carlina i Artuzija:

Đozefo Carlino, *Osnove harmonije*, 1558, treća knjiga, poglavlje 42

Dovani Marija Artuzi, *Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589, druga knjiga, poglavlje 13



Umanjena kvinta i prekomerna kvarta su, po njegovom mišljenju, sasvim prikladne ako se nađu uz sekundu i septimu i razreše se u najbliže tonove: umanjena kvinta u veliku tercu, prekomerna kvarta u malu sekstu (primer 7).

Primer 7

Dovani Marija Artuzi, *Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589, druga knjiga, poglavlje 13

⁵ Naziv „konsonantna kvarta“ prvi je uspostavio Hajnrh Belerman (Heinrich Bellermann, 1832–1903) (Jeppesen 1927, 212).

Premda Artuzi u mnogim raspravama zastupa tradicionalnija gledišta svojstvena *prvoj praksi*, u pogledu disonanci pokazuje znatno liberalniji stav od svog učitelja, Carlina. Stanovište ovog teoretičara ogleda se u odobravanju višestrukog disonantnog sukcesivnog i simultanog zvučanja,⁶ kojim je zanemareno njihovo pretežno konsonantno okruženje. Disonance se ponekad formiraju ili napuštaju skokom ili se čak uvode sukcesivnim disonantnim kretanjem. Možemo reći da je Artuzi modernizovao kontrapunktska pravila, ali da je, pri tome, težio da na neki način ipak kontroliše disonance.

Još jedan Carlinov učenik, a potom i oponent, Vincenco Galilej (Vincenzo Galilei, oko 1520–1591), prikazuje drugačiju teorijsku i praktičnu poziciju disonance. Ovaj teoretičar, kompozitor i lautista, u svom odgovoru Carlinu pod nazivom *Diskurs o Carlinovom delu* (*Discorso intorno all'opere di Zarlino*, 1589), pobija harmonijsku superiornost konsonanci rekavši da su „prirodni oni muzički intervali sadržani u delovima *senarija*, [baš] kao i oni drugi koji ih ne sadrže“ (Galilei 1589, 92–93). Disonanca je, prema tome, prihvaćena na temelju zvuka, bez obzira na nesavršenost njenih proporcija.

Na takvom stanovištu, u neobjavljenom kontrapunktskom traktatu bez objedinjujućeg naziva, poznatom po početnoj sintagmi „Umetnost i praksa modernog kontrapunkta“ (*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*, 1589–1591), Galilej se upušta u razmatranje praktične primene disonanci, koja još plastičnije prikazuje da one nisu tek „slučajni“ sazvući koji će konsonance učiniti lepšim i prijatnijim.

Galilej, najpre, revidira klasifikaciju intervala. Jednoj kategoriji pripadaju konsonance – prima, oktava, kvinta, terca i seksta – drugu čine sekunde i septime, dok treća, središnja kategorija obuhvata čistu i prekomernu kvartu i umanjenu kvintu koje su, po njegovom tumačenju, zvučale manje grubo i nisu podlegale velikom broju ograničenja (Palisca 1994, 38). Sudeći prema svega jednoj, objedinjujućoj kategoriji konsonanci i teorijskom nijansiranju disonanci na dve kategorije, jasno je da Galilej, svoju klasifikaciju intervala, temelji na sudu sluha (*iudicium aurium*), a ne na sudu razuma (*iudicium rationis*).

U drugom delu svog kontrapunktskog trakata, pod nazivom *Diskurs koji se tiče upotrebe disonance* (*Discorso intorno all'uso delle dissonanze*), ovaj teoretičar daje njihovu dvodelnu klasifikaciju prema metričkoj poziciji. Tako je Klod Paliska (Claude Palisca), po uzoru na studiju Knuda Jepesena, prepoznao „sekundarne“ disonance, koje se tiču melodijski indukovanih, slučajnih disonanci i „primarne“, odnosno, svesne „muzičke“ disonance koje su naglašene sa namerom da kontrastiraju konsonanci (Palisca 1994, 40–43, Jeppesen 1927, 85).

Sekundarne disonance Galilej naziva slobodnim (labavim, nepovezanim) disonancama (*dissonanze sciolte*) i odnose se na note manjeg ritmičkog i metričkog

⁶ U poglavlju u kojem se bavi višestrukim disonancama, Artuzi ističe da najsloženije primere – upravo one koje smo ovde naveli i objasnili – demonstrira prvi put i upućuje kompozitore da ih koriste u skladu sa njegovim predlozima (Artusi 1589, 42, II.13).

značaja, najčešće na prolazne minime i semiminime u *lokalnom pokretu* (Palisca 1994, 41). Kada razmatra poziciju konsonanci i disonanci u nizu od četiri semiminime, Galilej savetuje da dva eksterna ili dva interna tona mogu biti disonance (DKKD, KDDK) ili drugi i četvrti ton (KDKD), kao što su tvrdili Carlino i Artuzi, pa čak odobrava i tri disonance zaredom (KDDD) (Palisca 1994, 43). Ukoliko zane-marimo činjenicu da nijedan od navedenih teoretičara nije iscrpeo sve praktične mogućnosti,⁷ Galilej je najsmelij po kombinacijama konsonanci i disonanci. On, čak, dozvoljava ne samo tri uzastopne disonance, već odobrava da prva naglašena semiminima (*bassare*) bude disonanca, što je postupak koji svakako ne pripada *prvoj praksi* (tabela 1).

Tabela 1

Tretman disonance u *lokalnom pokretu* prema Đozefu Carlinu (*Osnove harmonije*, 1558), Đovaniju Mariji Artuziju (*Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589) i Vinčencu Galileju (*Diskurs o upotrebi disonance*, 1588–1591)

Carlino (1558)	Artuzi (1589)	Galilej (1588–1591)
KDKD	KDKD KDDK	KDKD KDDK KDDD DKKD

Primarne disonance, koje se odnose na zadržice (*syncopa*), Galilej osvetljava sa naprednijeg stanovišta i pobija sva Carlinova ograničenja. Ovaj teoretičar prime-rima demonstrira odstupanja kako u „pokretnom“, tako i u „istrajnom“ glasu (po-služimo se Artuzijevim terminima). Saglasan je sa Artuzijem kada prikazuje isto-vremeno kretanje prilikom razrešenja u „istrajnom“ i „pokretnom“ glasu, pri čemu „istrajni“ glas ima regularno sekundno silazno razrešenje, ali odlazi i korak dalje kada u „pokretni“ glas uvede hromatiku (primer 8).

Primer 8

Vinčenco Galilej, *Diskurs o upotrebi disonance* (Palisca 1994, 44, primer 2.5)



⁷ Navedimo samo najočigledniji primer, koji proističe iz Palestrininog repertoara, gde je dobro poznata i sasvim uobičajena figura prolazne semiminime na relativno nenaglašenom taktovom delu (KKDK), po pravilu u postupno silaznom melodijskom kretanju (Jeppesen 1927, 108).

Nadalje, Galilej, za razliku od Artuzija, afirmativno govori i o onim zadržicama u kojima je razrešenje u „istrajnom“ glasu nastupilo skokom (primer 9).

Primer 9

Vinčenco Galilej, *Diskurs o upotrebi disonance* (Palisca 1994, 44, primer 2.4)



Primerima za tri, četiri i pet glasova ovaj teoretičar razrađuje pojavu nove disonance u trenutku razrešenja zadržice, zatim izmeštanje razrešavajućeg tona iz „istrajnog“ glasa u neki drugi glas, neregularno (uzlazno) razrešenje „istrajnog“ glasa i tzv. „višestruke zadržice“ koje uključuju dva ili tri „istrajna“ glasa sa regularnim ali i neregularnim razrešenjima (Palisca 1994, 44–45). Strogi tretman zadržice svojstven Carlinu delimično je proširen Artuzijevim pravilima koja Galileju predstavljaju tek blagi oslonac za krajnje relaksiranje pravila oko sinkopirane disonance (tabela 2).

Tabela 2

Tretman disonance u zadržici prema Đozefu Carlinu (*Osnove harmonije*, 1558), Đovaniju Mariji Artuziju (*Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589) i Vinčencu Galileju (*Diskurs o upotrebi disonance*, 1588–1591)

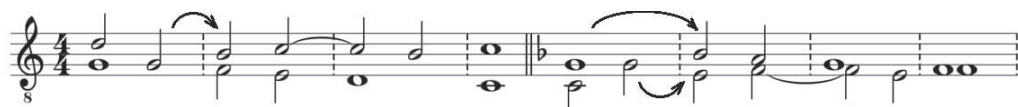
	Carlino (1558)	Artuzi (1589)	Galilej (1588–1591)
Pomeranje „pokretnog“ glasa u trenutku razrešenja	ne	Treba izbegavati	da (čak i hromatski)
Neregularno pomeranje „istrajnog“ glasa u trenutku razrešenja	ne	da	da (skokom i uzlazno)
Pojava disonance u trenutku razrešenja	ne	ima primera	da

Saglasno inovativnijem pogledu na zadržicu i *lokalni pokret*, Galilej je umanjenu kvintu i prekomernu kvartu shvatio liberalnije, što je nagovestio i svojom klasifikacijom intervala uvrstivši ih u kategoriju disonanci koje su zvučale manje

grubo. Tako je Carlinova regulativa, po kojoj je utvrđeno obavezno kretanje iz umanjene kvinte u veliku tercu i iz prekomerne kvarte u malu sekstu, pri čemu su pomenute disonance tretirane na tezi kao zadržične ili na arzi kao prolazne/skretnične (Zarlino 1558, Zarlino 1968, III.42, III.61), pretočena u niz daleko slobodnijih situacija. Najpre, uzimajući u obzir tradicionalno razrešenje prekomerne kvarte u malu sekstu i umanjene kvinte u veliku tercu, Galilej smatra da takva disonanca može biti uvedena slobodno kao bilo koja konsonanca (primer 10).

Primer 10

Vinčenco Galilej, *Diskurs o upotrebi disonance* (Palisca 1994, 47, primer 2.12)



Nadalje, prekomerna kvarta i umanjena kvinta mogu imati i hromatsko razrešenje, što Galilej pojašnjava primerima u kojima disonancu uvodi i izvodi postupnim suprotnim kretanjem. Ovo rezultira intervalskim nizom sačinjenim od velike terce, *umanjene kvinte*, velike sekste i čiste oktave, odnosno velike sekste, *prekomerne kvarte*, male terce i čiste prime. Očekivani intervali u razrešenju, dakle, terca i seksta, ovoga puta prethode disonancama (primer 11).

Primer 11

Vinčenco Galilej, *Diskurs o upotrebi disonance* (Palisca 1994, 47, primer 2.13)



Potom, ukoliko se prekomerna kvarta ili umanjena kvinta uvedu bočnim kretanjem, njihovo razrešenje može biti, suprotno Carlinovom pravilu, bilo koji konsonantan interval (primer 12).

Primer 12

Vinčenco Galilej, *Diskurs o upotrebi disonance* (Palisca 1994, 46, primer 2.11)



U poređenju sa Carlinom ali i Artuzijem, jasno je da je Galilej relaksirao pravila vezana za sazvuke prekomerne kvarte i umanjene kvinte, kako u pogledu regularnih, tako i neregularnih razrešenja (tabela 3).

Tabela 3

Razrešenja intervala prekomerne kvarte ili umanjene kvinte prema Đozefu Carlinu (*Osnove harmonije*, 1558), Đovaniju Mariji Artuziju (*Drugi deo o umetnosti kontrapunkta*, 1589) i Vinčencu Galileju (*Diskurs o upotrebi disonance*, 1588–1591)

	Carlino (1558)	Artuzi (1589)	Galilej (1588-1591)
Regularno kretanje um. 5 → v. 3 pr. 4 → m. 6	da (u disonancu bočnim ili postupnim kretanjem)	da (u disonancu bočnim ili postupnim kretanjem)	da (u disonancu simultano!)
Neregularno kretanje nakon pr. 4 ili um. 5	ne	ima primera	da (hromatski i skokom)

Za Galileja, disonanca je sredstvo izraza, na šta upućuje ne samo liberalizacija Carlinovih i Artuzijevih regulativa, već i razmatranje nivoa njenog ekspresivnog dejstva. Tako, on navodi da je disonanca manje snažna kada je prouzrokovana kretanjem donjeg glasa, nego kada je nastala aktiviranjem gornjeg glasa, a najsnažnija je kada nastaje istovremenim pokretom oba glasa (Palisca 1994, 47) (primer 13).

Primer 13

Vinčenco Galilej, *Diskurs o upotrebi disonance* (Palisca 1994, 47, primer 2.14)

- disonanca nastala kretanjem gornjeg glasa
- manje snažna disonanca od prethodne nastala aktiviranjem donjeg glasa
- najsnažnija disonanca nastala istovremenim pokretanjem glasova



Premda su Artuzi i Galilej, kao autori dva kontrapunktska traktata nastala u približnom vremenskom periodu, u pogledu disonanci donekle i bliski, njihovo neslaganje se ipak ispostavlja kao suštinsko. Ono će se materijalizovati posredno, kroz kontroverzu Artuzija i Monteverdija, koja je pokrenuta nekoliko godina nakon smrti Galileja. U svom dijalogu iz 1600. godine, pod nazivom *Artuzi ili o nesavršenosti moderne muzike* (*L'Artusi, ovvero, Delle imperfezioni della moderna musica*, Venetia), ovaj teoretičar navodi nekoliko primera iz madrigala *Cruda Amarilli*, italijanskog kompozitora, orguljaša i pevača, Klaudija Monteverdija (Claudio Monteverdi, 1567–1643). Prvi od njih, koji se odnosi na t. 13–14, donosi nekoliko oštrih disonanci (primer 14).

Primer 14Klaudio Monteverdi, *Cruda Amarilli*, madrigal, t. 12–14

The image shows a musical score for five voices: kantus, alt, kvintus, tenor, and bas. The lyrics are "ahi las - so!". The score is in common time (C) and features a "konsonantnu kvartu" (consonant quartet) in measures 12-14. The kvintus part has a "diminucija lokalnog pokreta" (local motion diminution) in the form of a DKKD (Dotted Quarter, Eighth, Eighth, Dotted Quarter) figure. The tenor and bass parts also feature this figure. The cantus part has a nona (9th) interval after a pause, followed by a septima (7th) interval.

U t. 13, tenor spram basa gradi „konsonantnu kvartu“, figuru koja je, kao što smo već pokazali, uobičajena i u Palestrininjoj kompozicionoj praksi. U istom taktu u kvintusu, diminucija *lokalnog pokreta* u sledu DKKD (u odnosu na bas), saglasna je sa Galilejevim viđenjem sekundarnih disonanci. Međutim, kantus u t. 13 donosi dve slobodno uvedene disonance, najpre nonu nakon pauze, a sledi joj septima koja nastupa skokom. Govoreći o ovim i sličnim primerima u svom dijalogu, Artuzi upravo zamera da „viši glasovi nisu u korespondenciji ili u harmonijskoj proporciji sa nižim“ (Strunk 1950, 397), što se, u ovom slučaju, odnosi na harmonijsku nesavršenost septime i none koje nastupaju sukcesivno i nepripremljeno. Kao što smo videli u Artuzijevom *Drugom delu o umetnosti kontrapunkta*, on jeste zastupao slobodnije disonance, koje su mogle biti i sukcesivne, ali nije dopuštao nepripremljene disonance na tezi.

Suprotno Artuziju, Galilej je u svom *Diskursu o upotrebi disonance* predočio da se one mogu uvesti slobodno (primer 15).

Primer 15Vinčenco Galilej, *Diskurs o upotrebi disonance* (Palisca 1994, 48, primer 2.17)

The image shows a musical score for two voices, treble and bass clef, in 4/4 time. The treble part has a dissonant interval (septima) in the second measure, which is the focus of the example. The bass part has a more consonant interval (quarta) in the same measure.

Ukoliko se rukovodimo Jepsenovim načelom da je disonanca uvek onaj ton koji je ritmički kraći (Jeppesen 1927, 146), u prvom taktu navedenog primera nalazimo da ton ge_1 u najvišoj deonici disonira spram basa ($a-ge_1$), pri čemu nastupa u postupnom melodijskom pokretu ($a_1-ge_1-ef_1$), dok je ton a u basu uveden skokom ($de-a$), gradeći nepripremljenu septimu na tezi. Međutim, u istom trenutku Galilej uvodi još jednu, „manje grubu“ disonancu, umanjenu kvintu između tenora i kantusa (cis_1-ge_1), koja je takođe nepripremljena, a potom regularno razrešena u tercu (de_1-ef_1).⁸ Tako je Galilejevo tumačenje, nastalo oko dekade pre Artuzijeve kritike Monteverdijevog madrigala, u potpunosti raspršilo mit o pripremljenoj disonanci na tezi. Premda se kod Galileja ne radi o sukcesivnim disonancama kao kod Monteverdija, on se odlučuje za *simultano* nezadržično zvučanje disonanci, nastalo istovremenim kretanjem glasova.

Odgovor na Artuzijevu kritiku madrigala *Cruda Amarilli* Kaudija Monteverdija dao je njegov brat, takođe kompozitor i orguljaš, Đulio Ćezare Monteverdi (Giulio Cesare Monteverdi, 1573–1630/31), u čuvenom predgovoru za Klaudijevu zbirku madrigala pod nazivom *Muzičke šale u tri glasa* (*Scherzi musicali a tre voci*, Venetia, 1607), rekavši sledeće: „(...) Artuzi je preuzeo određene ‘odlomke’ iz madrigala moga brata, *Cruda Amarilli*, bez obraćanja pažnje na reči, već ih je zanemario kao da nemaju bilo kakve veze sa muzikom. (...) Ali da je u ‘odlomcima’ označenim kao pogrešnim, prikazao reči koje idu iz njih (kurziv S. B.), tada bi svet bezuslovno saznao gde je njegov sud zalutao“ (Strunk 1950, 407).

Uzrok različitog shvatanja kontrapunkta iz aspekta tretmana disonance počiva na suprotstavljenim estetskim stanovištima o odnosu muzike i teksta. Prvo stanovište podrazumeva težište na muzici, odnosno na „harmoniji“, na skladnoj primeni disonanci i na njihovoj podređenoj poziciji u odnosu na konsonance. U takvom, strogo kodifikovanom muzičkom uređenju, kako ističe Đulio Ćezare, „harmonija je gospodarica rečima“ (Strunk 1950, 407). Zagovornici drugog stanovišta primat daju tekstu i onome što se tekstom izražava, a težište je na melodiji, a ne na harmoniji, što je sadržano u objašnjenju Đulija Ćezara da je muzika „od toga da je bila gospodarica, postala sluškinja rečima, a reči su [sada] gospodarice harmonije“ (Strunk 1950, 407). Imajući u vidu ovakvu distinkciju, Đulio Ćezare se osvrće na madrigal *Cruda Amarilli*, rekavši sledeće: „On [Klaudio Monteverdi] je obećao da će opovrgnuti svog protivnika [Artuzija] i pokazati da harmonija u madrigalu *Cruda Amarilli* nije nastala slučajno, već [je nastala uz pomoć] prelepe umetnosti i izuzetnog znanja, što je njegovom suparniku [Artuziju] nerazumljivo i nepoznato“ (Strunk 1950, 407). Naime, tekst madrigala *Cruda Amarilli*, koji Artuzi nije uzeo u razmatranje, u trenutku pojave dve slobodno tretirane disonance u kantusu (pri-

⁸ Interesantno je da Galilejev primer, poput Monteverdijevog odeljka iz t. 13–14, takođe sadrži „konsonantnu kvartu“ koja je, međutim, dodatno „pojačana“ disonantnom minimom u tenoru (de_1).

mer 14, t. 13), temelji se na bolnom uzviku (*exclamatio*), „ah“ (*ahi*), koji je prozvučao kroz izuzetno visok ton (a_2) istaknut pauzom, nakon čega sledi figura uzdača (*suspiratio*), na reč *lasso* (avaj), u tradicionalnoj silaznoj polustepenoj (*fa-mi*) formi, čime se naglašava duševna bol i razočarenje. Može se reći da disonance na ovom mestu, u sadejstvu sa drugim melodijskim i ritmičkim postupcima, nedvosmisleno demonstriraju da nisu potčinjene konsonancama, niti su izjednačene s njima, već da poseduju naročitu ekspresivnu moć.

U potrazi za novim sredstvima muzičkog izraza tokom XVI veka, nastali su različiti kontrapunktski standardi jer tradicionalna kompoziciona teorija i praksa nisu ostavljale dovoljno prostora za nove prohteve u pogledu muzičke elokvencije. Stoga je teorija o funkciji i tretmanu disonance ne samo poljuljana u odnosu na bazična načela kontrapunkta, već je preusmerena ka novoj muzičkoj teksturi koja je smatrana elokventnijom i ubedljivijom od polifonije, a to je monodija.

Reference:

- Artusi, Giovanni Maria. 1589. *Seconda parte dell'arte del contraponto*. Venetia: Giacomo Vincenti. <https://tmiweb.science.uu.nl/text/transcription/artcon89.html>
- Galilei, Vincenzo. 1589. *Discorso intorno dall'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chiogia*. Fiorenza: Giorgio Marescotti. <https://tmiweb.science.uu.nl/text/transcription/galdis.html>
- Dahlhaus, Carl. 1990. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Translated by Robert O. Gjerdingen. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Jeppesen, Knud. 1927. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Translated by Margaret W. Hamerik. London: Oxford University Press.
- Palisca, Claude V. 1994. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Strunk, Oliver, ed. 1950. *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company.
- Vicentino, Nicola. 1996. *Ancient Music Adapted to the Modern Practice*. Edited by Claude V. Palisca, translated by Maria Rika Maniates. New Haven, London: Yale University Press.
- Zarlino, Gioseffo. 1558. *Le istituzioni harmoniche*. Venetia: Pietro da Fino.
- Zarlino, Gioseffo. 1968. *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istitutioni harmoniche, 1558*. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New York: W. W. Norton.
- Zarlino, Gioseffo. 1983. *On the Modes: Part Four of Le Istitutioni harmoniche, 1558*. Edited by Claude V. Palisca, translated by Vered Cohen. New Haven, London: Yale University Press.

Summary

ON THE TREATMENT OF DISSONANCE IN MUSIC THEORY FROM THE SECOND HALF OF THE SIXTEENTH CENTURY TO THE EARLY SEVENTEENTH CENTURY

The text explores changes in the treatment of dissonance in theoretical discourses from the second half of the sixteenth century to the early seventeenth century. Dissonances in all the beats of musical metre were taken into consideration. This research was motivated by studying the influence of rhetoric on music, from phenomena in theoretical thought to manifestations in the musical practice of the Renaissance, which is a field I dealt with, among other things, in my doctoral dissertation. Historical, comparative and analytical-interpretive methods were used. It covers an extremely important musico-theoretical period, starting from the theory of Gioseffo Zarlino, through the views of Giovanni Maria Artusi and Vincenzo Galilei, to the declaration of Giulio Cesare Monteverdi. The starting assumption was that in the theory of composition of that time appeared changes that had already taken root in music practice, and that the aspiration for a closer connection between music and text, encouraged by rhetorical principles, generated modification of all elements of counterpoint, including the dissonance treatment. This led to the conclusion that in music theory the approach to dissonance is significantly relaxed, regardless of whether they are dissonances in the *moto locale*, prepared (suspended) dissonances or unprepared dissonances on the strong beat or simultaneous and successive redundancy of these intervals. Such a change challenges not only the basic principles of counterpoint, but also paves the way to a new musical eloquence, which will find its further harbour far from polyphony.