

Daiva Dženkaitienė  
(Vilnius, Lietuva)

## Cantus firmus funkcija renesanso muzikoje

Renesanso daugiabalsėje muzikoje išskirtinę vietą užima cantus firmus, kuris tampa impulsu naujo muzikos kūrinio gimimui ir jo svarbiausiąją melodinę liniją. Muzikos istorinėje raidoje, vykstant epochų kaitai, cantus firmus pakeitė tema, kūrinyje atliekanti pagrindinės muzikinės minties vaidmenį. Abu šie reiškiniai, užimantys itin svarbią vietą muzikos kūrinyje, yra artimi savo daroma įtaka kūrinio struktūrai ir kitiems jo aspektams. Taigi, išsiaiškinus cantus firmus ir chronologiškai vėlesnės temos bendruosius bruožus ir skirtumus, galima atskleisti cantus firmus funkcionalumą daugiabalsėje kompozicijoje.

Klasikinės muzikos kūrinyje ypatingą vaidmenį atlieka pagrindinė muzikinė mintis – tema, jos tolesnis vystymas ir santykis su netemine medžiaga. Renesanso muzikinėje kompozicijoje panašus vaidmuo tenka melodijai. Nemaža teoretikų, kalbėdami apie Renesanso cantus firmus sąvoką, sutapatina ją su temos terminu. Antai M.Jennifer Bloxam (MGG, Cantus firmus, 404 psl.), arba H.Husmann (MGG, Cantus firmus, 786 psl.), rašydami apie G.Zarlino terminologiją, cantus firmus vadina tema ("Choralthema", "Thema")<sup>1</sup>. Yra ir tokių, kurie jo taip nevadina, tačiau priskiria jam temos bruožus (pavyzdžiui, E.H.Sparksas<sup>2</sup>). Tačiau ar galima cantus firmus laikyti tema?

Cantus firmus terminą pirmąkart paminėjo 1235 m. Boncompagno da Signa savo "Rhetorica novissima"<sup>3</sup>. Nuo XII iki XVII a. cantus firmus buvo apibūdinimas trejopai<sup>4</sup>. Visų pirma, šis terminas buvo tapatinamas su cantus planus – stambių lygių verčių, neritmizuotas choralinis balsas, skirtingai nuo menzurinės muzikos (cantus mensuratus arba mensurabilis). Šis požiūris gyvavo iki pat Joh.N.Forkelio<sup>5</sup>. Antra, cantus firmus buvo vadinama ilgomis vienodomis natų vertėmis judanti choralo melodija, pagrindžianti naują kompoziciją (skirtingai nuo canto figurato, reiškiančio menzurinę melodinę atkarpą, paimtą iš daugiabalsio kūrinio). Nuo XVI a. vidurio cantus firmus apibūdinamas tai pat, kaip ir "soggetto" – pasiskolintas arba anksčiau sukompnuotas bazinis balsas, prie kurio priderinami naujai sukurti balsai<sup>6</sup>. Kadangi cantus firmus pagrindžia naują kompoziciją, jis yra artimas terminui cantus prius factus – ankstesnės muzikos transplantavimui į naują kūrinį.

Vėliau, nuo XVIII a. pradžios, cantus firmus buvo vadinama bet kuri pasiskolinta melodija, pagrindžianti naują muzikos kūrinį. Pagal šiuolaikinę sampratą cantus firmus yra kiekviena melodija, tampanti pagrindu daugiabalsiame muzikos kūrinyje.

Iš šio trumpo istorinio ekskurso tampa akivaizdu, kad cantus firmus terminas iš pat pradžių turėjo keletą prasmų, tačiau, nepaisant to, nė viena iš jų anaipol neprimena vėlesnėje epochoje iškilusios temos sąvokos. Cantus firmus melodijos garsai kombinuojami pagal visuotinai priimtas formules, sudarant vientisą diatoninę melodinę liniją. Ji nėra konfliktiška, jai nebūdingas dinamizmas. Cantus firmus charakteringa panostinatinė intonacijų kombinatorika, integruojanti likusius balsus į vientisą struktūrą ir nesiekianti naujos kokybės. Visi muzikinio audinio balsai imituoja cantus firmus intonacijas, pateikdami savo intonacinius variantus.

Tema yra individualumo, išskirtinumo nešėja, ji tarsi pagrindinis veikiantis asmuo muzikos kūrinyje. Paprastai pačioje temoje slypi dialektinė priešybų sąveika, formuojanti ir temas, ir viso kūrinio struktūrą. Dėl to šis terminas puikiausiai tinka klasicistinės muzikos kūriniams, kurių pagrindinė mintis dėstoma temos pavidalu. Be to, šio svarbiausiojo muzikinio darinio plėtotė vyksta, pasitelkiant perdirbimo metodą. Tuo būdu, pasiekama aukštesniojo lygmens meninio apibendrinimo pakopa, o kartu ir išryškėja nauji pagrindinės minties bruožai. Cantus firmus, priešingai temai, yra visuotinių dieviškųjų (arba žmogiškųjų) vertybių atstovas. Jo melodija visada vientisa, jai svetima vystymo energija, joje niveliuotas individualumas, atpažįstamumas. Nė vienas Renesanso kompozitorius nesistengė išryškinti cantus firmus melodijos originalių bruožų, jau vien todėl, kad cantus firmus melodija bet kurioje naujoje kompozicijoje nėra originali, o paimta iš kito šaltinio. Be to, dažnai ta pati melodija pagrįsdavo ne vieną dar ir skirtingų autorių kūrinį.

Tema muzikos kūrinyje betarpiškai susijusi su mažoro-minoro funkcinė sistema ir paklūsta jos dėsniams. Temos plėtotė yra intensyvu, siekiantis naujos kokybės, dinamiškas. Temos intonacinė medžiaga kūrinyje įvairiai modifikuojama, atskleidžiami jos skirtingi aspektai, siekiama naujos

kokybės. Dažniausiai jau pačioje temoje užkoduotas intonacijų kontrastingumas, kuris dar labiau išryškėja vystymo metu.

Tad tema ir cantus firmus yra labai skirtingi reiškiniai, turintys galbūt tik vieną bendrą savybę – jie abu užima ypatingą vietą muzikos kūrinyje, darydami įtaką kitiems kūrinio aspektams ir struktūrai. Cantus firmus prilyginimui temai muzikologijoje turėjo reikšmės nepakankamas Renesanso ir ankstesnio laikotarpio muzikinės kultūros ištyrimas. Be to, patys Renesanso teoretikai nevienodai traktavo cantus firmus terminą.

Renesanse labai populiaru buvo melodija "Caput" – ilga baigiamoji melizma iš antifono "Venit ad Petrum". Ši melodija yra grigališkojo choralo pavyzdys, o pastarojo melodika paklūsta visai kitokiems dėsniams, nei vėlesniųjų laikų melodijos. Grigališkojo choralo garsai įvairiai dėstomi, kombinuojami. Nesiekama plėtoti. Vadinasi, jeigu grigališkojo choralo melodija negali būti tema, tai ir šiuo šaltiniu grindžiamas cantus firmus ja nebus. Su pasaulietiniais cantus firmus šaltiniais buvo elgiamasi panašiai, kaip ir su liturginiais. Autoriai nesistengė išryškinti kokių nors pirminio šaltinio bruožų. Atvirkščiai, jie siekė unifikuoti ne tik kūrybinius principus, bet ir melodines intonacijas, nes dažnai šaltiniu naujai kompozicijai būdavo pasirenkama ta pati melodija, kaip antai pasaulietinė "L'homme armé".

Šį šaltinį savo kūriniais pasirinko G.Dufay, J.Ockeghenas, J.Obrechtas, J.des Prez, G.P. da Palestrina. Vadinasi, per visą Renesanso laikotarpį šios pasaulietinės dainos melodija išliko populiaru. Visi šie autoriai pasirinktą cantus firmus šaltinį naudojo tik jiems būdinga forma, Vis dėlto, tarp jų buvo šis tas bendra: šaltinio melodinė linija suskaidoma į atskiras intonacijas, kurios, įdėmiau išsižiūrėjus, galėtų priklausyti ir bet kuriai kitai melodijai – jos praranda bet kokius individualius bruožus ir atrodo lyg būtų bendrai visų vartojamos intonacinės formulės. Tokiu būdu, nė vienas kompozitorius nebandė paryškinti cantus firmus originalumo, o, atvirkščiai, stengėsi išvelgti jame bendrąsias savybes.

Studijuojant kūrinius su cantus firmus "L'homme armé", išryškėja cantus firmus ir kitų balsų sąveikos tipologija. Šią sąveiką apibrėžia dvi tipų poros (beje, tipai išsidėsto chronologiškai): lygiagretusis ir asinchroniškasis bei konsekutyvinis ir sumultaninis. Kiekvienam iš šių tipų buvo "atseikėta" apytiksliai po pusšimtį metų, ir jie vienas kitą keitė oponavimo principu. Lygiagretusis tipas buvo charakteringas XV a. I pusės muzikai (ryškiausiai atstovai – G.Dufay, J.Dunstable), kai klestėjo ornamentuotasis (koloruotasis) cantus firmus. Kiti balsai prie jo būdavo prikuriami pagal Contrapunctus floridus" principus. Kiekvienas balsas – tai cantus firmus melodijos koloruotasis variantas, o tarpusavio ryšiai pagrįsti vertikaliai pankonsonuojančių sąskambių variantais ir įžambiai pulsuojančių koloravimo modelių imitacijomis, Vadinasi, lygiagretumo principas išryškėja horizontaliai, vertikaliai ir įžambiai – visomis kryptimis vyksta koloravimas.

XV a. II pusėje lygiagretųjų tipą pakeitė asinchroniškasis, kurį savo kūryba atstovavo J.Ockeghemas. Cantus firmus segmentus atskiriančios pauzės suskaido visų balsų melodines linijas, be to, jos įtakoja kaskart kintančią balsų sudėtį ir jų įstojimo dinamiką. Balsams būdingas visapusiškas asinchroniškumas.

XVI a. pasireiškė kiti du tipai. Konsekutyvinis tipas iškilo J.des Prez kūryboje. Šio autoriaus muzikoje cantus firmus ir laisvųjų balsų funkcijos atribotos, bet tarp jų nėra neperžengiamo barjero. Kiekvienoje melodinėje linijoje (ne išimtis ir tenoras, kuriame dažniausiai skambėdavo cantus firmus) vyksta nuolatinis perėjimas iš vienos funkcijos į kitą. Tuo būdu, funkcionalumo kaita atliekama horizontalėje, o vertikaloje ši kaita fiksuojama komplementariai. Diagonalės koordinatė išryškinama tikslingų imitacijų, kurios XVI a. tampa žymiai akivaizdesnės ir iškilesnės, bei kanonų dėka.

Chronologiškai vėlyviausias cantus firmus ir kitų balsų funkcijų sąveikos tipas yra simultaninis, atstovaujamas G.P. da Palestrinos. Skirtingos balsų funkcijos šiame tipe susilieja, ir šis procesas vyksta visuose balsuose ir vienu metu. Tai leidžia atlikti nuolatinę imitacijų kaitą, o drauge ir frotolinės bei nuolatinės daugiabalsumo faktūrų perėjimų dinamiką. Tokiu būdu, nelieka balsų skirtingų funkcijų akcentavimo – tenoras praranda savo išskirtines pozicijas.

Taigi, visi šie keturi skirtingi tipai istoriškai pakeičia vienas kitą ir faktiškai užpildo vientisą evoliucinį vyksmą.

Cantus firmus poveikis kitiems balsams intonaciniu požiūriu yra didžiulis ir visaapimantis. Visas intonacinis genofondas užkoduotas cantus firmus balse, iš kurio vyksta intonacinė sklaida į kitus balsus. Renesanso muzika nepasižymi vystymo tendencijomis, Atvirkščiai, jai būdinga

kombinatorika – ir intonacinė, ir ritminė. Tai liudija šios epochos muzikoje vyraujanti panostinatiškumą.

Panostinatiškumas įtakoja bendrą intonacijų, išaugusių iš cantus firmus, sklaidos ypatybes. Šios intonacijos migruoja visomis kryptimis. Vertikaliai jos užpildo visus balsus, lygiagrečiai susidaro keliasluoksnis tapačių intonacijų audinys, o skirtingų balsų nevienalaikis intonacijų perteikimas suformuoja diagonalės koordinatę. Kalbant apie vieno cantus firmus skirtingas intonacijas, reikia pasakyti, kad jos pasižymi homogeniškumu. Joms nebūdingas kontrastingumas, nes ir pačiam cantus firmus šaltiniui tai visiškai nebūdinga. Iš vienos pusės homogeniškumą įtakoja ostinatinis principas, iš kitos – tercijos (sektos) intervalo primatas melodikoje. Tokiu būdu, ir ritminis, ir intonacinis parametrai tampa unifikuoti.

Tercijos (sektos) intervalas suvienodina visas, nors ir iš pirmo žvilgsnio skirtingas, intonacijas. Kiekviena melodinė linija plėtojama, tercijomis užpildant jos aprėpiamą muzikinę erdvę. Kiekvienoje melodinėje linijoje intonacijos viena kitą keičia taip, kad būtų racionaliai užpildyta tercijų grandinė. Tokiu būdu, šį intervalą lengva užfiksuoti lineariškai, jis formuoja vertikalius sąskambius, o, be to, ir diagonalė tampa tarsi peršviečiama atskiruose balsuose besirangančių tercijinių grandinių ir imitacinių įstojimų dėka.

Šis principas nėra vieno kurio cantus firmus ir kitų balsų sąveikos tipo savastis. Jis yra visuotinai vartojamas Renesanso epochos muzikoje – nuo Dufay iki Palestrinos.

Jeigu Renesanso muzikos garsų aukščio organizavimo sistema paklūsta panostinatinio variantiškumo dėsniams, kuomet atskiros intonacijos nuolat kartojamos, jas varijuojant, tai vėlesnėje muzikoje visa tai pakeičia mažoro-minoro sistemos harmoninis funkcionalumas. Šis principas garsus suskirsto į pagrindinius ir šalutinius, į pastovius ir nepastovius, ir, tuo būdu, susiformuoja pagrindinė varomoji jėga teminei plėtotei ir kartu tokio reiškinio, kaip tema, atsiradimui.

Jau pradedant baroku, kūrinius imta grįsti temomis. Antai Johanno Pachelbelio fugos h-moll temoje išryškėja motyvų kontrastingumas, stimuliuojantis tolesnę plėtotę, bei ritmo akcentiškumas, suteikiantys melodijai nepakartojamą pavidalą.

Kiekvienas stilistinis laikotarpis pasižymi tik jam būdingais bruožais, kurie atsispindi ir muzikos kūrinių temose. Wolfgango Amadeuso Mozarto temos, savaime suprantama, skiriasi nuo Ludwigo van Beethoveno temų tiek, kiek skirtingas jų muzikos kūrinių stilius. W.A. Mozarto sonatos Nr. 17 F-dur pirmosios dalies pagrindinės partijos tema alsuoja galantiškumu, dinaminiais, ritminiais ir harmoniniais kontrastais. Ją iš neteminės medžiagos išskiriantys melizmai paryškina jos subtilų gracingą charakterį. Ši tema nėra vienalytė – ją sudaro du labai skirtingi, ryškūs motyvai: valingas, veržlus pirmasis ir švelnus, dainingas antrasis. Jie savo kontrastingumu papildo vienas kitą, inicijuodami tolesnę teminę plėtotę, kuris W.A. Mozarto muzikoje dar nėra toks visaapimantis kaip L. van Beethoveno kūriniuose.

L.van Beethoveno sonatos Nr. 32 c-moll, op.111, pirmosios dalies pagrindinės partijos tema savo reljefiškumu išsiskiria iš šios dalies likusios garsinės medžiagos ir tampa plėtojimo atskaitos tašku, nes jau pačioje temoje užkoduotas stiprus konfliktiškumas: fanfarinis motyvas ir veržliai plūstanti garsų lavina. Pagrindinės temos plėtotė kompozitorius pademonstruoja joje slypintį dinamizmą ir kitas jos išskirtines savybes. Vystymui pasirinktą perdirbimo metodą įtakoja funkcinės harmonijos kaita, tampanti vienu iš pagrindinių garsinę medžiagą formuojančių veiksnių.

Keičiantis muzikiniams stiliams kito ir temų ypatybės. Romantiniam stiliui atstovaujanti Fryderyko Chopino tema ekspresyvi, efektinga, artikuluojama tarsi vienu atsikvėpimu. Tema plėtojama kintant harmoniniam atspalviui ir taip vis atnaujinant intonacinę medžiagą. Apskritai, kiekviena romantinio stiliaus tema – tai tarsi nepakartojama savita asmenybė. Vis dėlto, nereikia užmiršti, kad temos varijavimas ir plėtojimas vyksta mažoro-minoro funkcinės sistemos koordinatėse.

Impresionizmo temos praturtintos modalumo ypatybėmis, todėl jose žymiai silpnesnė funkcinė garsų trauka, netgi kartais nebijant paprieštarauti tradiciniam funkcionalumui. Impresionistinio stiliaus kūriniuose teminio plėtojimo reikšmė žymiai sumažėjusi. Dažnai apsiribojama kontrastingų motyvų kaitaliojimu, priešpastatymu, varijavimu. Suprantama, tokį teminės medžiagos kombinavimą įtakoja modalumo savybės. Tačiau, šiaip ar taip, mažoro-minoro sistema reguliuoja garsų tarpusavio santykius ir yra vis dar labai gaji.

XX a. muzikoje taip pat galima rasti temos funkciją atliekančių darinių (Ch. Iveso, A. Bergo, I. Stravinskio ir kt. kūryboje), juk ir šio amžiaus autoriams nesvetimas išskirtinumo ir originalumo siekis. Teminis mąstymas pastebimas ten, kur laikomasi tradicinės mažoro-minoro sistemos ir

motyvinio medžiagos plėtojimo. Tuo tarpu, tų kompozitorių, kurie savo kūryboje laikosi kitų principų, kūrinuose mes negalime išskirti temų, kadangi čia nebeveikia mažoro-minoro funkcinė sistema, nebėra motyvų priešpastatymo ir vystymo. Antai Olivier'o Messiaen'o pjesėje iš "Keturių ritminių etiudų" "Ugnies sala 2" naudojama serijinė technika, kuriai būdinga garsinės medžiagos kombinatorika ir visų garsų lygiavertiškumas. Kūrinyje nėra tradicinio plėtojimo, kurio dėka būtų pasiekama nauja kokybė, o apsiribojama tik įvairiomis serijos interversijomis, t.y., variantais. Visa tai nėra kiek neprimena temai būdingų savybių, jau vien dėl to, kad nėra medžiagos funkcinės diferenciacijos. Antra vertus, ši charakteristika yra labai artima cantus firmus charakteristikai, kadangi abiem atvejais nesiekama išskirtinumo, nėra motyvinio plėtojimo, valdomo funkcinės harmonijos, naudojama garsų kombinatorika, sulyginanti garsus, ir variantiškumas. Be to, kaip cantus firmus melodija kartojama Renesanso kompozicijoje, taip ir serija muzikos kūrinyje įvairiais pavidalais pasirodo ne kartą.

Apibendrinant aukščiau išdėstytas mintis, reikia akcentuoti tai, kad cantus firmus nėra tema, nes yra skirtingas šių reiškinių vaidmuo muzikos kūrinyje, jų santykis su individualumo siekiu. Be to, visiškai skirtinga yra cantus firmus ir temos vidinė struktūra bei jų realizavimo principai kompozicijoje, jau nekalbant apie garsų aukščio organizavimo aspektą.

Cantus firmus melodija yra kombinuojama, pasitelkiant unifikuotas intonacines formules ir, tokiu būdu, suformuojant vientisą diatoninę melodinę liniją. Cantus firmus būdinga panostinatine intonacijų kombinatorika, kuri integruoja visą daugiabalsę faktūrą, ir su ja susijęs šių intonacijų variantiškumas. Ši bazinė melodinė linija – tai visos muzikinės kompozicijos intonacinis genofondas, kuris generuoja laisvųjų balsų melodinę intonacinę medžiagą. Cantus firmus intonacijos pasižymi homogeniškumu, joms nebūdingas kontrastingumas. Tą sąlygoja ostinatiškumas ir tercijos (sektos) intervalo multiplikavimas, kurių dėka cantus firmus intonacijos yra skleidžiamos visomis trimatės erdvės kryptimis. Šių intonacijų variantai pagrindžia kiekvieno balso melodinę liniją, kartu sudarydami simultanius vertikalius darinius, o skirtingų balsų nevienalaikis bei nevienodo ilgio intonacijų perteikimas išryškina diagonalės parametą.

Panostinatiškumo ir tercijos (sektos) multiplikavimo trikryptėje erdvėje principai veikia visoje Renesanso muzikoje, t.y., jie yra bendri visiems keturiems cantus firmus ir kitų balsų sąveikos tipams: lygiagrečiajam (G.Dufay, J.Dunstable), asinchroniškajam (J.Ockeghemas), konsekutyviam (J.des Prez) ir simultaniniam (G.P.da Palestrina, O.di Lasso).

Temoje yra užkoduota dialektinė priešybių sąveika, kuri išryškėja intonacijų kontrastingume bei jų vystyme, pasižyminčiame dinamiškumu ir intensyvumu. Šis dialektinis intonacijų kontrastas yra tampriai susijęs su mažoro-minoro funkcinė sistema ir vartojamu perdirbimo metodu, padedančiu pasiekti aukštesniojo lygmens meninio apibendrinimo pakopą ir atskleisti naujus pagrindinės minties bruožus. Kartu temoje išsikūnijo individualumo ir išskirtinumo siekis, iškilęs XVIIa.-Xxa.pr. muzikoje. XXa. kompozitoriai, atsisakę mažoro-minoro sistemos ir intonacinės medžiagos motyvinio priešpastatymo bei plėtojimo (pvz., O.Messiaenas), savo kūrinuose nebevarė temų.

Apibendrinant galima pasakyti, kad cantus firmus ir tema yra skirtingą funkciją atliekantys reiškiniai, pasižymintys skirtinga vidine struktūra. Cantus firmus melodijai būdingas vientisumas, homogeniškumas, tuo tarpu temoje dažniausiai slypi intonacijų kontrastingumas, dinamiškumas. Temai charakteringas individualumas yra niveliuotas cantus firmus melodijoje, nesistengiant išryškinti originalių melodinių bruožų. Muzikos kūrinyje tema yra plėtojama, pasitelkiant motyvinį plėtojimą, tokiu būdu iškeliant jos intonacijų kontrastingumą. Cantus firmus melodinei linijai nebūdinga funkcinė diferenciacija, motyvinis plėtojimas, ji yra grindžiama panostinatine garsų kombinatorika ir variantiškumu. Be to, cantus firmus generuoja laisvųjų balsų melodinę intonacinę medžiagą ir, tokiu būdu, integruoja likusius balsus į vientisą struktūrą. Taigi, cantus firmus funkcija muzikos kūrinyje yra nepakartojama ir unikali.

### Nuorodos

- <sup>1</sup> H.Husmann: "Hier bedeutet soggetto (etwa Zarlino) sowohl "Grundstimme" in der Bedeutung der entlehnten oder der zuerst komponierten Stimme, zu der man dann die Gegenstimme setzte, wie auch "Thema". M.J.Bloxam: "Zarlino (...) verwendete den Begriff cantus firmus Z.B. für ein Choralthema in langen Notenwerten (soggetto di canto fermo) im Gegensatz zu einem Thema aus einem mehrstimmigen Stück (soggetto di canto figurato)".
- <sup>2</sup> Tai atspindi E.H. Sparkso 1963 m. išleistoje knygoje "Cantus firmus in Mass and Motet, 1420-1520" pateiktoje cantus firmus panaudojimo tipologijoje: cantus firmus išplėtojimas (elaboration) ir struktūrinis c.f. (structural).
- <sup>3</sup> MGG, Cantus firmus (M.Jennifer Bloxam), pasl. 404.
- <sup>4</sup> Wolfo Frobeniuso teigimu (HMT, 1971) – MGG, Cantus firmus (M.J.Bloxam), psl. 404.
- <sup>5</sup> "Allgemeine Geschichte der Musik", II t., Leipcigas, 1801.
- <sup>6</sup> "Soggetto" – kūrinio pagrindas; toks balsas, iš kurio kompozitorius išranda kitų balsų pavidalus" ("il soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella Parte, sopra la quale il Compositore cava la inventione di far le attri parti della cantilena" – G.Zarlino "Le istituzioni harmoniche", III/26). Sąvoka turi dvi reikšmes: 1) "tematinis subjektas", 2) viso kūrinio turinys. Pirmąkart šią sąvoką pavartojo Vincentino ("L'antica musica....") kalbėdamas apie teksto svarbą muzikos kūrinyje ("soggetto dell parole") (GDM, VII, Fr. Rempp, Elementar – und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino).

### Zusammenfassung

Daiva Dženkaitienė

#### Die Funktion des Cantus firmi in der Renaissancemusik

In einem Werk der klassischen Musik sind der musikalische Hauptgedanke - das Thema - sowie seine weitere Entwicklung und Beziehung zu dem nichtthematischen Stoff von besonderer Bedeutung. Die Hauptrolle spielt hier das Thema, während in einer Renaissancekomposition die Melodie des Cantus firmi am wichtigsten ist. Manche Theoretiker setzen den Cantus firmus mit dem Begriff des Themas gleich. Man darf aber diese Begriffe miteinander nicht gleichsetzen. Das Thema ist der Träger der Individualität, darin steckt gewöhnlich schon die dialektische Wechselwirkung der Gegensätze. Mit Hilfe der Verarbeitungsmethode wird eine höhere Stufe der künstlerischen Verallgemeinerung erreicht. Der Cantus firmus vertritt im Gegenteil die allgemeinen göttlichen (bzw. menschlichen) Werte. Seine Melodie ist immer einheitlich, sie kennt keine Entwicklungsenergie, darin sind Individualität und Erkennbarkeit nivelliert. Das Thema in einem Musikwerk ist mit dem Dur-Moll-Funktionssystem unmittelbar verbunden und wird seinen Gesetzen untergeordnet. Der Intonationsstoff des Themas wird verschiedenartig modifiziert, man strebt nach einer neuen Qualität, indem man die Kontraste der Intonationen betont. Die Melodietöne des Cantus firmi werden nach den allgemeinen Formeln kombiniert, wobei eine einheitliche diatonische Melodielinie gebildet wird. Sie ist konfliktfrei und weist keinen Dynamismus auf. Für den Cantus firmus ist die panostinate Kombinatorik der Intonationen kennzeichnend. Alle Stimmen imitieren die Intonationen des Cantus firmi, indem sie ihre Intonationsvarianten bieten.

Daraus ist ersichtlich, daß das Thema und der Cantus firmus ganz unterschiedliche Erscheinungen sind, die vielleicht nur ein gemeinsames Merkmal haben, - beide nehmen im Musikwerk eine besondere Stelle ein, indem sie andere Aspekte und Struktur des Werkes beeinflussen.