

Didaktičko - metodički aspekti nastave polifonije u hrvatskim srednjim glazbenim školama

Hadrović, Mihaela

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:667227>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

MIHAELA HADROVIĆ

DIDAKTIČKO-METODIČKI ASPEKTI
NASTAVE POLIFONIJE U HRVATSKIM
SREDNJIM GLAZBENIM ŠKOLAMA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

DIDAKTIČKO-METODIČKI ASPEKTI
NASTAVE POLIFONIJE U HRVATSKIM
SREDNjim GLAZBENIM ŠKOLAMA

Mentorica: mag. mus. Nikolina Matoš, pred.

Komentor: izv. prof. art. Vjekoslav Nježić

Studentica: Mihaela Hadrović

Ak. god. 2017. / 2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRLI MENTORICA I KOMENTOR

mag. mus. Nikolina Matoš, pred.

Potpis

izv. prof. art. Vjekoslav Nježić

Potpis

U Zagrebu, 3. 7. 2018.

Diplomski rad obranjen 3. 7. 2018. ocjenom

POVJERENSTVO:

izv. prof. art. Vjekoslav Nježić

mag. mus. Nikolina Matoš, pred.

red. prof. art. Krešimir Seletković

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU
KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

SAŽETAK

Cilj ovoga rada jest doprinijeti nastavi Polifonije kao glazbeno-teorijskoj, ali i glazbeno-pedagoškoj disciplini. Za realizaciju sveobuhvatne nastave potrebni su kvalitetni materijali i izvori, kao i stručni te kreativni nastavnici. Kako bi se nastavi Polifonije pristupilo sustavno i temeljito, u uvodnom dijelu ovoga rada obuhvatila se obrada pojmova vezanih uz polifoniju i sam njen razvoj kao i razvoj načina poučavanja te materije. Slijedi detaljan prikaz nastavnih planova i programa nakon čega se dolazi do ključnog dijela cijeloga rada, do analize odabranih udžbenika te njihove međusobne usporedbe kako bismo dobili objektivan prikaz kvaliteta pojedinog udžbenika. Udžbenici su također uspoređeni s propisanim nastavnim programom kako bismo ustanovili do koje su mjere s njima usklađeni. Na kraju rada predloženi su i savjeti na koji način unaprijediti nastavni proces, u nadi da će se nastavnici sami odvažiti u daljnje istraživanje u svrhu poboljšanja sveukupne kvalitete nastave predmeta Polifonija u Republici Hrvatskoj.

Ključne riječi: Polifonija, povijesni razvoj, instrumentalni kontrapunkt, vokalni kontrapunkt, melodija, renesansa, barok, nastavni proces, literatura, udžbenik, nastavni plan i program, analiza, usporedba, korelacija.

SUMMARY

The aim of this work is to contribute to teaching Counterpoint as a musical-theoretical, but also a musical-pedagogical discipline. Quality materials and resources, as well as professional and creative teachers, are needed for the realisation of a comprehensive teaching. In order to continue teaching Counterpoint systematically and thoroughly, the introductory part of this work includes the investigation of terms related to polyphony and its development, as well as the development of teaching methods related to the subject matter. The second part stands as a detailed description of school syllabi, followed by the key section of the paper; the analysis of selected textbooks and their comparison. These actions are taken in order to objectively assess the quality of each particular textbook. The textbooks are also compared with the prescribed curriculum as to determine the extent to which they match. The final section of the paper includes suggestions on how to improve the overall teaching process,

with hope that teachers will collaborate in further research in order to improve the overall quality when it comes to teaching Counterpoint in the Republic of Croatia.

Key words: Counterpoint, historical development, instrumental counterpoint, vocal counterpoint, melody, Renaissance, Baroque, teaching process, literature, textbook, curriculum, analysis, comparison, correlation.

SADRŽAJ

- 1. Uvod**
- 2. Polifonija kao glazbeno-teorijska disciplina**
 - 2.1. Opća obilježja polifonog sloga
 - 2.2. Razvoj višeglasja i polifonog skladanja
- 3. Polifonija kao glazbeno-pedagoška disciplina**
 - 3.1. Razvoj nauka o kontrapunktu
 - 3.2. Polifonija kao nastavni predmet
- 4. Nastava Polifonije u hrvatskim srednjim glazbenim školama**
 - 4.1. Nastavni plan i program za srednje glazbene škole
 - 4.2. Nastavni plan i program Funkcionalne muzičke pedagogije za srednju školu
 - 4.3. Zaključna razmatranja
- 5. Analiza i usporedba odabranih udžbenika za nastavu Polifonije**
 - 5.1. Franjo Lučić: *Kontrapunkt*
 - 5.1.1. Opća obilježja udžbenika
 - 5.1.2. Sadržajna analiza
 - 5.1.3. Didaktičko-metodička analiza
 - 5.2. Franjo Lučić: *Polifona kompozicija*
 - 5.2.1. Opća obilježja udžbenika
 - 5.2.2. Sadržajna analiza
 - 5.2.3. Didaktičko-metodička analiza
 - 5.3. Josip Magdić: *Vokalna polifonija*
 - 5.3.1. Opća obilježja udžbenika
 - 5.3.2. Sadržajna analiza
 - 5.3.3. Didaktičko-metodička analiza
 - 5.4. Knud Jeppesen: *Kontrapunkt: Polifoni vokalni stil šesnaestog stoljeća*
 - 5.4.1. Opća obilježja udžbenika
 - 5.4.2. Sadržajna analiza
 - 5.4.3. Didaktičko-metodička analiza
 - 5.5. Robert Gauldin: *Praktičan pristup kontrapunktu šesnaestog stoljeća*
 - 5.5.1. Opća obilježja i sadržajna analiza udžbenika
 - 5.5.2. Didaktičko-metodička analiza

5.6. Robert Gauldin: *Praktičan pristup kontrapuntu osamnaestog stoljeća*

5.6.1. Opća obilježja i sadržajna analiza udžbenika

5.6.2. Didaktičko-metodička analiza

5.7. Usporedba udžbenika

5.7.1. Kontrapuntske vrste

5.7.2. Višeglasje s više od četiri melodijske linije

5.7.3. Tekst

5.7.4. Imitacija i kanon

5.7.5. Ostale kontrapunktske tehnike

5.7.6. Izrada polifonih djela (vrsta)

6. Primjena analiziranih knjiga/udžbenika u nastavi Polifonije

7. Zaključak

8. Literatura

9. Prilozi

1. UVOD

Suočeni smo sa sve bržim napretkom i razvojem te se, kao i sve ostalo, i nastavni proces treba prilagođavati društvenim zahtjevima i normama. Iako mnogi nastavnici očekuju kako će na početku poučavanja dobiti potreban materijal za poučavanje, najčešće to uopće nije tako, a posebice u srednjim glazbenim školama vezano s teorijskim glazbenim predmetima. Upisom pete godine studija istovremeno sam počela s radom u *Školi za umjetnost, dizajn, grafiku i odjeću* u Zaboku, konkretnije u srednjoj glazbenoj školi koja je dio navedene škole. Tu sam se susrela s nekim novim izazovima. Jedan od njih bio je poučavanje Polifonije¹ u trećem i četvrtom razredu srednje glazbene škole. To iskustvo usmjerilo me prema traženju odgovora na mnoga pitanja. Neka od njih bila su kako se što bolje pripremiti za nastavu, kako učenicima na što kvalitetniji i zanimljiviji način prenijeti potrebna znanja te ono neizostavno, kako istraživati i primjenjivati dostupnu literaturu. Promatrajući rad starijih kolega i profesora, zaključila sam da u pravilu koriste znanja stečena za ono vrijeme dok su i sami bili učenici i pritom od materijala za poučavanje češće koriste vlastite bilješke iz srednje glazbene škole i sa studija glazbe nego dostupnu literaturu. Slijedom toga, cilj ovoga rada je dodatno istražiti načine na koje načine bi se postojeća praksa mogla unaprijediti, obogatiti i eventualno osuvremeniti jer svrha svih godina provedenih na studiju zasigurno je, između ostalog, unapređenje kvalitete nastave iz generacije u generaciju, detektiranje određenih nedostataka u nastavi i njihovo otklanjanje, kao i zadržavanje onoga što se smatra dobrim u nastavi. U svemu tome potrebno je mnogo samostalnog rada i truda kako bi se prikupili i izradili novi materijali za poučavanje i učenje te kako bi se spoznali novi načini poučavanja koji će donijeti još bolje rezultate.

Iz navedenih razloga, u ovom radu ću se osvrnuti na dostupnu literaturu iz područja polifonije te ću dio te literature pokušati detaljno analizirati i proučiti. Budući da nije riječ o udžbenicima u užem smislu te riječi, nego o knjigama koje se bave različitim aspektima polifonije kao glazbeno-teorijske discipline, nastojat ću istaknuti najbolje elemente iz pojedinih knjiga tako da svatko tko se suoči s ranije navedenim izazovom ima neke temelje na kojima može nadograđivati vlastite spoznaje.

Nastava Polifonije se u Republici Hrvatskoj obvezno odvija prema propisanom nastavnom planu i programu koji nalaže i ispunjenje propisanih zahtijeva. Upravo ću taj

¹ Polifonija s velikim početnim slovom na naziv nastavnog predmeta u srednjim glazbenim školama, a polifonija s malim početnim slovom odnosi se na disciplinu. To se odnosi na cijeli rad.

program detaljno razmotriti, a osim njega razmotrit ću i nastavni plan i program Funkcionalne muzičke pedagogije kao zasebni program te ću ih međusobno usporediti. Analizirani program bit će temeljem za analizu i usporedbu dostupnih udžbenika.

U prvom dijelu rada obradit će se polifonija kao glazbeno-teorijska disciplina, gdje će biti objašnjena značenja samih pojmova vezanih uz povijesni razvoj višeglasja i polifonog skladanja. Nakon toga, uslijedit će tumačenje polifonije kao glazbeno-pedagoške discipline, gdje će biti prikazan povijesni razvoj nauka o kontrapunktu. To će dovesti i do analize literature koja će biti predmetom analize u ovome radu. Polifonija se zatim promatra kao nastavni predmet i problematizira se sadržaj predmeta te mogućnosti njegove povezanosti s ostalim teorijskim disciplinama poput Solfeggia, Harmonije, Povijesti glazbe, Glazbenih oblika, Čitanja i sviranja partitura, Dirigiranja i Zbora.

U drugom dijelu rada uslijedit će detaljna analiza nastavnih planova i programa srednjih glazbenih škola te njihova međusobna usporedba. Takva je usporedba neophodna budući da se program Funkcionalne muzičke pedagogije razlikuje od plana i programa za ostale srednje glazbene škole.

Trećim dijelom rada obuhvaćena je analiza literature. Analizirat će se šest knjiga prema unaprijed određenim kriterijima. Pojedinačna će analiza rezultirati mogućnošću usporedbe udžbenika i isticanjem njihovih najznačajnijih obilježja. Pri analizi ću se usredotočiti na gradivo koje je bitno za sam nastavni proces i koje je u skladu s nastavnim planom i programom.

Prethodno opisana poglavlja dovest će do zaključaka vezanih uz nastavu Polifonije, nastavne planove i programe i udžbenike te njihovo međusobno povezivanje. Tu će biti izneseni prijedlozi i sugestije kako unaprijediti program i nastavni proces, kako poboljšati eventualne buduće udžbenike i time dati poticaj drugima za daljnji rad u istraživanju ove teme i u ovome području.

Cilj ovog diplomskog rada je ukazati na određene izazove s kojima se susreće gotovo svaki nastavnik početnik (ili pripravnik) na početku rada u školi. Ti izazovi vezani su najviše uz odabir prikladne literature za rad i usklađivanje te literature s propisanim nastavnim planom i programom. Cilj ovoga rada pružanje je smjernica koje bi olakšale početna iskustva poučavanja Polifonije i koje bi bile poticaj za daljnje samostalno istraživanje i rad na unapređenju nastavnog procesa i prenošenje određenog znanja učenicima.

2. POLIFONIJA KAO GLAZBENO-TEORIJSKA DISCIPLINA

2.1. Opća obilježja polifonog sloga

Polifonija je naziv za ono područje teorije glazbe u kojem je u središtu pozornosti horizontalni odnos dviju ili više dionica nekog polifonog glazbenog djela. Pojam polifonija „podrazumijeva istodobno vođenje nekoliko melodijskih linija prema utvrđenim pravilima u međusobnim odnosima“ (Magdić, 2006, 13). Pojmovi *polifonija* i *polifoni slog* često se primjenjuju uz pojmove *harmonija* i *homofoni slog* i to kao njihovi antonimi. Harmonija pak, za razliku od polifonije, usklađuje odnose među tonovima u vertikalnom pogledu. Ona se često spominje uz riječ homofonija, no u ovom odnosu je jasno da homofonija predstavlja glazbeni slog, a harmonija strukturno načelo (Rojko, 2012, 123). Polifonija svakako predstavlja vrlo širok pojam pa tako Petrović predstavlja još jedno značenje tog pojma: "Polifonija je, dakle, naziv za sve one glazbene umjetnine, koje nastaju kontrapunktnim skladbenim tehnikama“ (Petrović, 2011, 38). Uz pojam polifonije usko se vezuje pojam *kontrapunkta*. Riječ *kontrapunkt* u glazbenoj se terminologiji javlja oko 1330. godine u djelima *Optima introductio in contrapunctu pro ruribus* Johannesa de Garlandije mlađega, te *Ars contrapunctus* i *Ars perfecta in musica* Philippa de Vitryja (1290.–1361.). Naziv je dobila prema latinskom izrazu *punctum contra punctum* što znači „točka protiv točke“ u smislu note u jednoj dionici napisane nasuprot note u drugoj dionici. Riječ kontrapunkt, naravno, ima više značenja:

- može označavati prateću melodiju, dakle melodiju koja kontrapunktira drugoj melodiji;
- može označavati glazbeno-teorijsku disciplinu u čijem je središtu pozornosti građa i odnos dviju ili više melodija polifonoga glazbenog dijela;
- može biti i naziv za skladbu nastalu nekom od kontrapunktskih tehnika;
- može biti naziv za glazbeno-pedagošku disciplinu (nastavni/školski predmet).

„Pod kontrapunktom razumijemo umjetnost samostalnog vođenja dviju ili više melodija ili višeglasnu kompoziciju u kojoj su sve dionice melodijski i ritmički samostalne, a opet čine stanovit harmonijski odnos“ (Lučić, 1969, 1). Kao što se može primijetiti, navedena su značenja pripisana i pojmu *polifonija*. Dok neki autori ove pojmove smatraju istoznačnicama, potrebno je ukazati i na njihova različita tumačenja. Polifonija je dakle, u najširem smislu te

riječi, naziv za istodobno vođenje nekoliko melodijskih linija prema utvrđenim pravilima, dok se kontrapunkt odnosi na melodiju koja je dodana drugoj melodiji. Magdić (2006) kaže: „U menzuralnoj glazbi nota se nazivala *punctum*, a suprotstavljanje jedne note drugoj, odnosno jedne dionice drugoj, nazivalo se *punctum contra punctum*. Ovo se međutim moglo odnositi na početni razvoj višeglasja, jer izraz nije posve adekvatan za pravo poimanje polifonije“ (Magdić, 2006, 13).

Polifonija se postupno razvijala iz jednoglasja, iz osnovne melodije nazvane *cantus firmusom*. *Cantus firmus* je bio crkvena ili svjetovna melodija i obično u tenorskoj dionici, a kasnije se mogao pojavljivati i u ostalim glasovima. Njegovo porijeklo povezujemo sa starogrčkim melodijama koje je papa Grgur Veliki (590.–604.) prilagodio za liturgiju. Zasnivale su se na starocrkvenim modusima i bile slobodnog ritma. Skladatelji su povremeno upotrebljavali takve melodije, himne ili antifone, na način da su ih prilagodili jednakim trajanjima poput brevisa ili semibrevisa i takvu su melodiju stavljali u neku dionicu polifone skladbe. *Cantus firmus* se dugo koristio u duljim notnim vrijednostima i takav je ušao u praksu u didaktičkim vrstama koje se danas koriste u izučavanju kontrapunkta. Ukoliko je *cantus firmus* imao različite notne vrijednosti nazivao se *cantus coronatus* (ukrašena melodija). U šesnaestom stoljeću svi glasovi imaju ritamski razvijenu melodiju koja se naziva *floridus* (Magdić, 2006). Rezultat takvog vođenja glasova je komplementarni ritam koji podrazumijeva međusobno ritamsko nadopunjavanje glasova.

2.2. Razvoj višeglasja i polifonog skladanja

Počeci višeglasja datiraju još iz devetog i desetog stoljeća. I prije toga bilo je tragova višeglasja u Grčkoj, no to je bilo uglavnom oktavno udvajanje (Magdić, 2006, 15). *Organum* je prvi oblik višeglasja u europskoj glazbi, gdje glasovi počinju unisono, razilaze se do kvarte, kreću se u paralelnim kvartama i završavaju unisono. Postoji i varijanta gdje se glasovi od početka kreću u paralelnim čistim kvartama, a kako bi se izbjegla povećana kvarta, koristila se terca ili sekunda. U organumu imamo, dakle, dva glasa: *vox principalis* (*cantus firmus*) i *vox organalis* (prateći glas u kvinti ili kvarti).

Početak jedanaestog stoljeća, s Guidom Aretinskim (995.–1050.), javlja se dvoglasje zvano *dijafonija*. Ovdje je novost samostalna upotreba terce te protupomak iz unisona na tercu i obratno. Svoj prvi vrhunac višeglasna glazba je doživjela pojavom velikih majstora Leoninusa (oko 1150.–1201.) i Perotinusa (oko 1160.–1230.) u Francuskoj koji su skladali u stilu organuma s prijelazom na diskantni stil. S pojavom menzuralne notacije u dvanaestom

stoljeću, javlja se nova vrsta, *diskant* (lat. odvojeno pjevati). Taj termin sam po sebi ima više značenja, za početak, on je sinonim za dijafoniju ili organum. Nadalje, predstavlja i glas u dvoglasju u kome je donji glas tenor. On je također ime za dvoglasnu ili višeglasnu menzuriranu skladbu u kojoj se glasovi udružuju u jedan. U diskantu se primjenjuje protupomak s naizmjeničnom primjenom kvinti i oktava. „U organumu se drugi glas nazivao *duplum*, a kad se dodavao treći glas, nazivao se troglasni organum ili *triplum*, ili četverglasni *quadruplum*“ (Magdić, 2006, 16).

U razdoblju *ars antique* (1250.–1320.) javljaju se razni polifoni oblici poput *moteta* koji je bio specifičan po tome što se fragment *cantus firmusa* iz organuma ponavljao toliko puta koliko je to zahtijevao tijekom gornjih dionica. Prva dionica iznad *cantus firmusa* nazvana je *motetus*, a ostale, kao i ranije, *triplum* i *quadruplum*. Krajem dvanaestog stoljeća javlja se i višeglasni *conductus* koji je označavao pjesmu duhovnog ili svjetovnog karaktera skladanu na latinski tekst. Za razliku od moteta, u *conductusu* su sve dionice imale jednaki tekst (Lučić, 1997, 11). Potkraj trinaestog stoljeća engleski teoretičar Walter Odington ubraja tercu među konsonance. To je već bilo prisutno u praksi pa su skladatelji upotrebljavali i terce i sekste. Na taj način omogućena je pojava *gymela* u kojem se koriste paralelne terce i ostale nesavršene konsonance. Istodobno, javlja se i *faux bourdon* u dvije varijante. Jedna je s *cantus firmusom* u najdubljoj dionici dok se iznad njega javljaju terce i sekste, a druga je s *cantus firmusom* u najvišoj dionici gdje su se najviša i najniža dionica kretale u paralelnim sekstama i zajedno su sa srednjom dionicom tvorile sekstakorde.

Pojavom razdoblja *ars nove* (1320.–1400.), sve se više teži jasnoći i konsonantnosti. Iz tog razloga, teoretičar i skladatelj Philippe de Vitry (1291.–1361.) zabranjuje paralelne kvinte i oktave te dopušta nizove od tri paralelne sekste ili terce. Prvi se puta kao glazbena vrsta javlja i *madrigal*, a sredinom četrnaestog stoljeća javlja se *caccia* koja donosi prizore iz lova i koristi se imitacijskom tehnikom. Krajem četrnaestog stoljeća polifonija se razvija sve više, a imitacijska se tehnika koristi do vrhunskog umijeća.

Petnaesto stoljeće razdoblje je velikih nizozemskih polifoničara kao što su John of Dunstable (1370.–1435.), Guillaume Dufay (1350.–1432.), Jean Ockeghem (1430.–1495.), Josquin des Pres (1450.–1521.) i posljednji predstavnik Orlando di Lasso (1532.–1594.). Posebno mjesto među teoretičarima toga vremena zauzima Johannes Tinctoris (1446.–1511.), autor brojnih traktata o glazbi od kojih se ističu *De inventione et usu musicae* i *Liber de arte contrapuncti*.

U trećem dijelu traktata *Liber de arte contrapuncti*, Tinctoris navodi osam glavnih pravila kontrapunkta:

1. Potrebno je započeti i završiti konsonancom. Može se završiti i tercom ako je kontrapunkt improviziran, ali tada mora biti višeglasan;
2. Paralelne kvinte i oktave nije poželjno rabiti, dok se paralelne terce i sekste preporučuju;
3. Ponavljanje tona moguće je, ali ne u vrsti 1:1;
4. Kontrapunkt mora biti melodijski zatvorena forma, pogotovo onda kad tenor čini veće skokove;
5. Iznad tona, bio on visok ili dubok, ne smije biti kadence koja bi ometala razvoj melodije;
6. Ne ponavljati melodijske obrasce, pogotovo ako ponavljanja već sadrže CF;
7. Treba se čuvati toga da se na istome tonu, preblizu izgrade dvije ili više završnih formula. Da se to spriječi, treba pažljivo birati CF;
8. Treba težiti različitosti i izmjenjivanju (Rojko, 2012, 132).

Nizozemski majstori u šesnaestom stoljeću prenose razvoj polifonije i polifonih oblika u Italiju. U tom se razdoblju, koje označava vrhunac zbarske polifonije, posebno istaknuo Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526.–1594.). Od ostalih skladatelja rimske škole značajni su Luca Marenzio (1556.–1599.), Tomas Luis de Victoria (1540.–1613) te Giovanni Animuccia (1500.–1571.). Uz mise i motete, skladale su se i svjetovne pjesme poput šansona, frotola, madrigala. U glazbenoj se praksi povećao broj glasova, od četveroglasja do dvanaesteroglasja i u skladbama je sve više naglašena uloga imitacije. „U kontrapunktsku teoriju šesnaestog stoljeća ušli su i neki novi elementi. To su: (1) udruživanje jednostavnog (*contrapunctum simplex*) i diminuiranog kontrapunkta (*contrapunctum diminutum*), (2) višeglasje – što se ranije tretiralo odvojeno, (3) tehnika imitacije, (4) proučavanje odnosa glazbe i teksta, (5) preciznije upute o postupanju s disonancom“ (ibid, 134).

U sedamnaestom stoljeću svjetovna glazba postaje dominantnija od duhovne glazbe i posebno se razvija monodija, način skladanja gdje dominira jedna melodijska linija. Međutim, polifonija se i dalje razvija i najistaknutiji polifoničari tog razdoblja su G. Frescobaldi (1583.–1644.), A. Scarlatti (1659.–1725.), J. Fux (1660.–1741.), H.Schütz (1585.–1672.) te mnogi drugi.

U osamnaestom stoljeću polifono se skladanje proširuje s vokalne na vokalno-instrumentalnu i instrumentalnu glazbu gdje se kao najveći majstori ističu Georg Friedrich Händel (1685.–1759.) i Johann Sebastian Bach (1685.–1750.). Veliku ulogu u stvaranju novog stila imaju, s jedne strane, razvoj od modalnog ka tonalitetnom razmišljanju, a s druge strane razvoj instrumentalne glazbe. Funkcionalni odnosi akorda, koji imaju začetke u kadencama u modusima, sada se šire na harmonijske veze van kadenci. Kromatske promjene koje su i ranije bile uobičajene u modusima, postepeno ukidaju razlike između pojedinih modusa (Peričić, 1987). Što se razvoja instrumentalne polifone glazbe tiče, najznačajniju ulogu za njen razvoj imala je pojava glazbala poput orgulja i čembala, na kojima se moglo svirati višeglasno.

Melodija baroka je, za razliku od renesansne melodije, harmonijski određena, tj. ima skrivenu harmonijsku podlogu što je rezultat jasnijih harmonijskih funkcija i odnosa o čemu je bilo riječi ranije. Opseg melodije i intervalski pokreti nisu više ograničeni ljudskim glasovima te je melodija slobodnija i pokretnija. Česta je i upotreba kromatike u vidu alteracija u kontekstu tonaliteta ili kao sredstvo modulacije. Za razliku od renesanse, u baroknoj glazbi je upotreba rastavljenih akorda vrlo česta.

Najkraće notne vrijednosti u Palestrininom glazbi bile su osminke, no Bach upotrebljava i šesnaestinke pa čak i tridesetdruginke. To je povezano s činjenicom da je kod Palestrine mjerna jedinica bila polovinka dok je kod Bacha to četvrtinka. Vrlo karakteristična pojava baroknog instrumentalnog kontrapunkta je komplementarni ritam gdje se glasovi međusobno ritmički nadopunjavaju. Sve ove karakteristike ne odnose se samo na instrumentalnu glazbu baroka već i na vokalnu jer je ona po svojim obilježjima bliža baroknoj instrumentalnoj nego renesansnoj vokalnoj polifoniji.

Sljedeće obilježje baroknog instrumentalnog kontrapunkta je motivički rad i upotreba motiva, što nismo imali priliku susresti u renesansi. Razlog tome je i to što ovdje nema vezanosti uz tekst koji bi određivao fraze. Upotreba sekvenci također je vrlo česta. Za razliku od renesansnog kontrapunkta, tretman disonance je u baroknom kontrapunktu mnogo slobodniji u vidu upotrebe samostalnih disonantnih akorda (mali durski septakord, smanjeni i mali smanjeni septakord te smanjeni kvintakord), kod kojih priprava disonantnog tona više nije bila obavezna. Međutim, septima se ipak pripravljala kod četverozvuka sporednih stupnjeva. Pored toga, slobodnije se tretiraju i tonovi koji predstavljaju melodijske disonance poput zaostajalica, izmjeničnih i prohodnih tonova, anticipacije i pedalnog tona.

3. POLIFONIJA KAO GLAZBENO-PEDAGOŠKA DISCIPLINA

3.1. Razvoj nauka o kontrapunktu

Nauk o kontrapunktu razvio se u pedagošku disciplinu tek u sedamnaestom stoljeću. Obilježje te discipline sastoji se od poučavanja o pravilima koja su se izvodila iz glazbene prakse, ali još važnije, o promišljanju o metodama kojim bi se budući skladatelji što brže doveli do vladanja glazbenom tehnikom. Unatoč tome, već u petnaestom stoljeću javlja se prvo značajno djelo koje smo spomenuli, *Liber de arte contrapuncti*, Johannessa Tinctorisa. Svoj je vrhunac teorija kontrapunkta u šesnaestom stoljeću doživjela s Gioseffom Zarlinom (1517.–1590.) i njegovim djelom *Le institutioni harmoniche* iz 1558. godine. U tom djelu, Zarlinova su pravila mnogo slobodnija nego Palestrinin stil pa se odnose više na ostale Nizozemce nego na samog Palestrinu. Također, njegovo se učenje odnosi uglavnom na četveroglasni slog koji sadrži čvrstu harmonijsku podlogu.

U osamnaestom stoljeću harmonija i kontrapunkt odvajaju se u dvije zasebne glazbeno-teorijske i glazbeno-pedagoške discipline, čemu su znatno pridonijela sljedeća djela: *Gradus ad Parnassum* iz 1722. godine Johanna Josepha Fuxa (1660.–1741.) i *Traité d' harmonie* iz 1725. godine Jeana Philippea Rameaua (1683.–1764.). Dok Rameau govori o postavi akorda te njihovim međusobnim odnosima, Fux se posvećuje nauku o kontrapunktu. Svoju knjigu započinje dvoglasjem te nakon iscrpne obrade prelazi na troglasni i četveroglasni stavak. Nakon toga slijedi poglavlje o imitaciji i fugi pa o dvostrukom i višestrukom kontrapuntu, tj. dvostrukoj i višestrukoj fugi. U svakom je stavku cantus firmus obrađen na pet načina uz pomoć pet kontrapunktskih vrsta. Prva vrsta je nota protiv note (1:1), druga vrsta su dvije note prema jednoj (2:1), treća vrsta su četiri note prema jednoj (4:1), četvrta vrsta su sinkope i peta vrsta je floridus gdje se na cantus firmus piše kontrapunktska linija s notama različitih trajanja. Upravo se kod Fuxa najjasnije vide ranije navedene težnje da budući skladatelj što prije ovlada tim kontrapunktskim tehnikama.

U to vrijeme polifona djela J. S. Bacha dostižu drugi vrhunac u odnosu na Palestrininu polifoniju te dolazi do podjele teoretičara na dvije skupine; jedni su zagovarali Bachovu polifoniju, a drugi Palestrininu polifoniju. Jedan od pobornika Bachove polifonije bio je Johann Philipp Kirnberger (1721.–1783.) koji Fuxova pravila smatra prestrogima. Svoj nauk o kontrapunktu izlaže obrnutim redoslijedom u odnosu na Fuxa te najprije obrađuje četveroglasje i potom postupno ide prema dvoglasju.

Kontrapunktičari devetnaestog stoljeća i dalje se oslanjaju na Fuxovu metodu, a jedan od najznačajnijih jest Ernst Friedrich Richter (1808.–1879.) s djelom *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* iz 1872. godine. Richer također počinje od harmonije te prelazi na jednostavniji kontrapunkt kao i Kirnberger, no u obrađivanju cantus firmusa oslanja se na Fuxovu metodu. Sličnim načinom povodi se i Hugo Riemann (1849.–1919.) u djelu *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* iz 1888. godine. No uz navedene kontrapunktičare koji su pokušali ići drugim putem, većina ih i dalje slijedi Fuxa. Među njima su Luigi Cherubini (1760.–1842.) s djelom *Cours de contrepoint*, Heinrich Bellerman (1832.–1903.) te Michael Haller (1840.–1915.). Dolazimo do Knuda Jeppesena (1892.–1974.) koji svoje učenje u djelu *Kontrapunkt* iz 1930. godine, za razliku od Fuxovih sljedbenika, gradi na samim Palestrininim djelima. Tu se, međutim, javljaju i moderniji pristupi učenju kontrapunkta koje pronalazimo kod H. F. Atkissona, Waltera Pistona (1894.–1976.) te Diether de la Mottea (1928.–2010.) u djelu *Kontrapunkt* iz 2002. godine. U samoj knjizi stoji: „To je udžbenik koji ne filtrira iz glave nekakav „strogi slog,” nego poučava kako su pojedini veliki skladatelji komponirali u svoje vrijeme” (De la Motte, 1981, 7). Na kraju, spomenimo i udžbenik *Tehnika tonskog sloga* Paula Hindemitha (1895.–1963.) koji se temelji na sustavu određenih pravila koje je autor usustavio samostalno.

3.2. Polifonija kao nastavni predmet

Čini se kako su oduvijek vladale, a i još uvijek vladaju nejasnoće vezane uz načine poučavanja kontrapunkta. U različitim je epohama bilo različitih kontrapunktskih stilova pa se može reći da je od šesnaestog stoljeća nadalje svako stoljeće imalo vlastiti kontrapunktski izraz. Kao što je ranije navedeno, došlo je do podijele na dva smjera promatranja kontrapunkta, na onaj koji je nastao preplitanjem melodija koje se linearno razvijaju i onaj koji se razvio iz vertikalnog harmonijskog razmišljanja. Prvi svoj uzor nalazi u skladbama rimske škole šesnaestog stoljeća i tu govorimo o djelu *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxa, koje je prvi metodički osmišljen priručnik za učenje kontrapunkta. U vrijeme kada se knjiga prevela na više jezika i postala osnovni priručnik u učenju kontrapunkta, razvija se i druga struja polifonog skladanja, ona Johanna Sebastiana Bacha. No, činjenica je da se u gotovo svakom djelu mogu pronaći elementi harmonije i kontrapunkta pa se tako početkom dvadesetog stoljeća u Europi razvila koncepcija tonskog sloga koja je predstavljala novi metodički pristup objedinjenom poučavanju harmonije i kontrapunkta, gdje su uglavnom prevladavala djela skladatelja klasicizma i romantizma. Uskoro započinje ponovno otkrivanje

glazbe baroka i starijih razdoblja za što je zaslužna sve veća popularnost čembala. Posljedica toga je da sve više teoretičara ponovno istražuje harmonijske i kontrapunktske zakonitosti te ih priređuju za odvojeno učenje i poučavanje. Danas se stoga odvojeno govori o vokalnoj i instrumentalnoj polifoniji. Za vokalnu polifoniju u nastavi predviđeno je više vremena jer je takva glazba najčešće pisana u starim načinima tj. modusima i svojim zvučanjem nije toliko bliska učenicima kao što je to instrumentalna glazba. Daljnji razlozi zbog kojih je vokalna polifona glazba psihološki udaljenija učenicima jesu ti što se ona razlikuje od glazbe koju najčešće slušaju i izvode. No, vokalna polifona glazba je svakako važna za poučavanje jer zauzima značajan dio u povijesti glazbe i norme instrumentalne polifonije se, kako kaže Petrović (2000), „vezuju na naučene norme vokalne polifonije i tumače njihovim posredovanjem.“ Upravo to Petrović smatra razlogom zastupanja vokalne polifonije u većem obimu, dok se instrumentalna polifonija uglavnom proučava analizom glazbenih djela i uočavanjem kontrapunktskih zakonitosti i polifonih postupaka.

Prema nastavnom programu vokalna polifonija zauzima veći dio nastave, no nigdje nije navedeno da to mora biti Palestrinina glazba, a upravo je iz prakse vidljivo kako se najvećim dijelom izučava upravo glazba tog skladatelja. Vrlo je vjerojatno tome pridonijeo Johann Joseph Fux s djelom *Gradus ad parnassum*, na kojem su se temeljili mnogi kasniji autori kontrapunktskih priručnika. Postojanje takvih priručnika djelomično ograničava nastavnike da se bave proučavanjem i predstavljanjem glazbe drugih skladatelja u nastavi. Kako je detaljan sadržaj nastavnog plana i programa razrađen u idućem poglavlju, ovdje je naglasak stavljen na mogućnosti korelacije predmeta Polifonija s ostalim teorijskim disciplinama u srednjim glazbenim školama. Plan predmeta i dalje nalaže zasebno poučavanje glazbeno-teorijskih disciplina. Njihovo se povezivanje iz tog razloga čini vrlo zahtjevnim. U praksi bi moglo i trebalo biti upravo suprotno, jer odabir istog materijala za obradu na više nastavnih predmeta olakšat će samu pripremu za nastavu, a učenici će tim povezivanjem gradiva zasigurno bolje usvojiti tražene elemente.

Solfeggio je predmet koji se postupno svladava tijekom čitavog glazbenog obrazovanja i zasigurno je nužno povezati ga s ostalim disciplinama, između ostalog i s polifonijom. Korelacija se ovdje može ostvariti na brojnim područjima. Za početak, stari se načini ili modusi u nastavi Solfeggia obrađuju teorijski i praktično te se već ovdje mogu primijeniti primjeri iz literature koji će se pojaviti i u nastavi Polifonije. Kod zapisivanja diktata, bilo jednoglasnih, dvoglasnih ili troglasnih, mogu se upoznati elementi polifonog skladanja pomoću primjera iz literature. Isto se to može ostvariti i pomoću jednoglasnog ili višeglasnog pjevanja.

Veza između Harmonije i Polifonije neupitna je zbog najočitijeg razloga, a to je da gotovo svako djelo sadrži elemente koji se izučavaju na oba predmeta. Sve što je usvojeno u nastavi Harmonije, a to se odnosi na harmonijske progresije, ali i vođenje glasova, upotrebljivo je pri pokušaju skladanja polifonih djela. Isto tako, pri izradi harmonijskih zadataka, nužno je obratiti pažnju na ljepotu melodijskih linija, što se pak izučava u nastavi Polifonije. Dakle, mogli bismo zaključiti da se dobar dio povezivanja ovih disciplina odvija automatski, bez previše truda i razmišljanja. Međutim, potrebno je i svjesno obratiti pažnju na povezivanje disciplina na način da se ono unaprijed planira. Upravo ta povezanost izrazito je prisutna kod instrumentalnih djela iz razdoblja baroka i ovdje se pružaju višestruke mogućnosti za analizu glazbenih djela. To je dobar način da se primjete polifoni i homofoni načini promišljanja u glazbenom djelu. U Bachovim je djelima to prožimanje vrlo jasno vidljivo. Međutim, neophodno je zastupiti i djela majstora iz svih ostalih povijesnih razdoblja, što je svakako moguće, jer se cijelu povijest glazbe lako može uočiti prožimanje ovih dvaju elemenata. Zaključno, znanja i vještine stečene na nastavi harmonije neposredno utječu na kvalitetu nastave Polifonije, ali i obratno.

Glazbeni oblici još su jedan predmet koji je nužno povezan s Polifonijom, posebice kod analize polifonih oblika poput invencija, fuga, *passacaglia* i ostalih. Tu se može na najbolji način ostvariti svjesno povezivanje predmeta jer se kao nastavni materijal primjenjuju ista glazbena djela. U ovim će se predmetima glazbeno djelo promatrati iz dva aspekta, a to su zakonitosti glazbenog oblikovanja (predmet Glazbeni oblici), odnosno zakonitosti i tehnike skladanja (predmet Polifonija).

Povijest glazbe u pravilu se poučava prema dijakronijskom modelu koji obuhvaća pregled povijesnog razvoja glazbene umjetnosti od samih početaka do danas. To znači da se učenici odmah susreću s modalnim okruženjem u učenju glazbe antike, srednjeg vijeka i renesanse, posebice ako je prisutno aktivno slušanje glazbenih primjera. Kako je instrumentalna polifonija pogodnija za povezivanje s glazbenim oblicima, tako je vokalnu polifoniju svakako moguće povezati naučenim gradivom na nastavi Povijesti glazbe.

Budući da predmete Dirigiranje te Čitanje i sviranje partitura pohađaju samo učenici teorijskog smjera, za njih je svakako moguće povezivanje na temelju glazbenih djela koja će nastavnik odabrati. Vokalna polifonija je na ovom području mnogo interesantnija zbog polifonog vođenja pojedinih dionica u višeglasnim djelima, kako za dirigiranje, tako i za sviranje i snalaženje na klaviru. Vrlo je vjerojatno da će se u nastavi partitura krenuti od homofonih skladbi radi njihove jednostavnosti, no kada dođe do polifonih skladbi, moguće je odabrati onu koju će učenici upoznati na nastavi Polifonije.

Glazbena djela upotrijebljena na nastavi Zbora mogu biti od velike pomoći nastavniku teorijskih predmeta u odabiru literature za analizu. Dio srednjoškolskog zbornog repertoara svakako čine polifone kompozicije. Nastavnik polifonije može izdvojiti pojedine skladbe i upotrijebiti ih za analizu na nastavi. Analiza skladbi koje su učenici upoznali i putem izvedbe u okviru nastave Zbora, može dodatno unaprijediti njihova znanja i potaknuti interes za Polifoniju.

4. NASTAVA POLIFONIJE U HRVATSKIM SREDNJIM GLAZBENIM ŠKOLAMA

4.1. Nastavni plan i program za srednje glazbene škole

Nastava Polifonije ostvaruje se u trećem i četvrtom razredu srednje glazbene škole. U trećem razredu srednje škole obrađuje se vokalni kontrapunkt u dvoglasju. Za učenike teorijskog smjera te glazbenike instrumentaliste i pjevače predviđena su dva sata tjedno, što bi činilo 70 sati na godišnjoj razini. U četvrtom razredu srednje škole obrađuju se vokalni i instrumentalni kontrapunkt u troglasju. Za učenike teorijskog smjera predviđena su dva sata tjedno što znači 70 sati godišnje, dok je za glazbenike instrumentaliste i pjevače predviđen jedan sat tjedno, dakle 35 sati godišnje (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 11, str. 194).

U nastavnom programu za srednje glazbene škole u Hrvatskoj navedeni su cilj i opće zadaće predmeta:

- cilj polifonije je obrazovanje i usvajanje načina skladateljskog promišljanja u razdoblju renesanse i baroka;
- programom nastave polifonije ostvaruje se usvajanje višeglasja, razvoj unutarnjeg sluha te razvoj vođenja melodijskih linija u višeglasju renesanse i baroka;
- obrazovni cilj ima zadaću usvajanja tehnike pisanja u vokalnom renesansnom kontrapunktu;
- uz usvajanje skladateljske tehnike, težište se stavlja na vokalni renesansni kontrapunkt zbog razvoja težnje za ljepotom vođenja melodijskih linija u višeglasju² (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 208).

U početku učenici usvajaju pojam polifonije i homofonije, upoznaju povijesni razvoj višeglasja, moduse, konsonatne i disonantne intervale, pomak konsonatnih intervala u dvoglasju, pojam cantus firmusa i dodane melodije. Sadržaj predmeta za instrumentaliste i pjevače nešto je jednostavniji od onoga za učenike teorijskog smjera. Učenici koji ne pohađaju teorijski smjer moraju ovladati vrstama u dvoglasju. Na zadani cantus firmus obrađuje se pet kontrapunktskih vrsta te imitacija. Od učenika teorijskog smjera također se zahtijeva ovladavanje svim kontrapunktskim vrstama u dvoglasju, a uz to se traži skladanje slobodnog dvoglasja uz tekst i izrada svih vrsta imitacija.

² kao napomena navedeno je da se barokni instrumentalni kontrapunkt poučava iz djela J. S. Bacha i G. F. Händela ovisno o raspoloživom vremenu

Ispit se ostvaruje u pisanom obliku. Učenici instrumentalisti i pjevači imaju razredni ispit koji provodi predmetni nastavnik, dok učenici teorijskoga smjera imaju komisijski ispit pred ispitnim povjerenstvom od najmanje tri člana. Od učenika instrumentalista i pjevača zahtijeva se izrada treće ili četvrte vrste u dvoglasju na jednu zadanu temu (cantus firmus), a na drugu zadanu temu zahtijeva se izrada floridusa u dvoglasju. U programu je precizirano i trajanje ispita u terminu od 60 minuta. Pisani ispit za učenike teorijskog smjera provodi se u trajanju od 120 minuta. Od tih se učenika zahtijeva izrada treće ili četvrte vrste na zadani cantus firmus, a na drugi zadani cantus firmus zahtijeva se izrada floridusa i imitacije od šest do osam taktova na zadanu temu. K tome učenici prilažu tri do pet najuspješnijih radova izrađenih tijekom godine (slobodno dvoglasje na tekst i imitacija na tekst).

U drugoj godini učenja (četvrti razred), za učenike pjevače i instrumentaliste predviđena je obrada svih vrsta imitacije u dvoglasju, dvoglasnog kanona, dvostrukog kontrapunkta u oktavi te obrada svih pet vrsta u troglasju, ali u smanjenom opsegu. Za troglasni instrumentalni kontrapunkt i troglasnu fugu predviđeno je da se obrađuju informativno uz analizu prikladnih skladbi. Sadržaj predmeta za učenike teorijskog odjela proširen je u odnosu na učenike koji ne pohađaju teorijski odjel. U ovom se slučaju obrađuju dvoglasni kanon, dvostruki kontrapunkt u oktavi, dok se u troglasnom stavku obrađuje svih pet vrsta i kombinacije vrsta. Na zadani cantus firmus potrebno je skladati dva floridusa, slobodni troglasni stavak s tekstom i bez teksta te troglasnu imitaciju. Troglasni instrumentalni kontrapunkt i troglasna fuga obrađuju se informativno uz analizu odgovarajućih kompozicija. Iznimno, ukoliko netko od učenika instrumentalista ili pjevača želi upisati studij muzikologije, kompozicije, dirigiranja ili teorije glazbe, dodatno se upućuje na nastavu organiziranu za učenike teorijskog odjela. Sve navedeno u tekstu pregledno je prikazano u tablici koja je navedena nakon teksta (tablica 1).

Ispit se u četvrtom razredu sastoji od pisanog i usmenog dijela i svi ga učenici polažu pred komisijom. Ovdje pisani ispit za sve učenike traje 120 minuta. Od učenika instrumentalista i pjevača zahtijeva se na zadani cantus firmus izrada floridusa u jednom glasu, a u drugom cijele note, te izrada imitacije od šest do osam taktova na zadanu temu. Učenici ispitu prilažu i tri najuspješnija rada iz područja imitacije i kanona izrađenih tijekom godine. Od učenika teorijskog smjera zahtijeva se na zadani cantus firmus izrada jedne od kombinacija vrsta, a na drugi zadani cantus firmus izrada dva floridusa. U ovom se slučaju prilaže tri do pet radova iz troglasja (slobodno troglasje, imitacija) izrađenih tijekom godine. Usmeni dio ispita obuhvaća pregled predanih radova koji se mogu izvesti (svirajući ili pjevajući) te pitanja povezana sa

sadržajem predmeta (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 207-210). Pregled ispitnih zahtjeva također se nalazi u tablici ispod teksta (tablica 2).

Tablica 1: nastavni sadržaj predmeta Polifonija po godinama učenja (izvor: MZOŠ i HDGPP, 2008)

		3. razred instr./pjevači	3. razred TO	4. razred instr./pjevači	4. razred TO
Pojam polifonije i homofonije		+	+		
Povijesni razvoj višeglasja		+	+		
Stari načini		+	+		
Pojam cantus firmusa i kontrapunkta		+	+		
Konsonantni i disonantni intervali		+	+		
Dvoglasje	Pomak konsonantnih intervala	+	+		
	Prva vrsta	+	+		
	Druga vrsta	+	+		
	Treća vrsta	+	+		
	Četvrta vrsta	+	+		
	Peta vrsta	+	+		
	Slobodno dvoglasje na tekst		+		
	Imitacija-intervala	+	+		
	Imitacija-sve vrste		+	+	
	Kanon			+	+
Dvostruki cpt u oktavi			+	+	
Troglasje	Prva vrsta			+	+
	Druga vrsta			+	+
	Treća vrsta			+	+
	Četvrta vrsta			+	+
	Peta vrsta			+	+
	Kombinacije vrsta				+
	Dva floridusa na cantus firmus				+
	Slobodni troglasni stavak sa i bez teksta				+
	Imitacija				+
Instrumentalni kontrapunkt i fuga-informativno uz analizu odgovarajućih kompozicija				+	+

Tablica 2: ispitni zahtjevi predmeta Polifonija po godinama učenja (izvor: MZOŠ i HDGPP, 2008)

	3. razred instr./pjevači	3. razred TO	4. razred instr./pjevači	4. razred TO
Razredni ispit	+			
Komisiji ispit		+	+	+
Pisani ispit – jedan sat	+			
Pisani ispit – dva sata		+	+	+
Usmeni ispit			+	+
Skladanje treće ili četvrte vrste na c.f. u dvoglasju	+	+		
Skladanje floridusa na c.f. u dvoglasju	+	+		
Skladanje imitacije od šest do osam taktova na zadanu temu u dvoglasju		+	+	
Prilog od tri do pet radova izrađenih tijekom godine		+	+	+
Skladanje floridusa na c.f. u troglasju			+	
Skladanje jedne od kombinacija vrsta na c.f.				+
Skladanje dva floridusa na c.f.				+

4.2. Nastavni plan i program Funkcionalne muzičke pedagogije za srednju školu

Program Funkcionalne muzičke pedagogije³ organizacijski se i sadržajno razlikuje od programa ostalih hrvatskih srednjih glazbenih škola. Nastava polifonije odvija se u prvom, trećem i četvrtom razredu srednje glazbene škole. U prvom razredu srednje škole obrađuje se vokalni i instrumentalni kontrapunkt u dvoglasju. Za glazbenike teorijskog smjera predviđena su četiri sata tjedno što bi činilo 140 sati na godišnjoj razini. Za glazbenike instrumentaliste i pjevače predviđena su tri sata tjedno što bi činilo 105 sati na godišnjoj razini. U trećem razredu obrađuje se vokalni kontrapunkt u troglasju. Za glazbenike teorijskog smjera te instrumentaliste i pjevače predviđen je jedan sat tjedno što bi činilo 35 sati godišnje. U četvrtom razredu srednje škole predviđen je nastavak obrade vokalnog kontrapunkta te instrumentalni kontrapunkt u troglasju. Za glazbenike teorijskog smjera i instrumentaliste i

³ u daljnjem tekstu FMP

pjevače predviđena su dva sata tjedno što bi činilo 70 sati godišnje (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 303-305).

U nastavnom programu FMP za srednju školu navedeni su ciljevi predmeta:

- stjecanje znanja i vještine potrebne za razumijevanje, tumačenje i izvođenje polifonih glazbenih djela te praktično izražavanje u stilu vokalne i instrumentalne polifonije

Zadaci predmeta su:

- stvaranje slušne predodžbe glazbe u polifonom i homofonom slogu;
- razvijanje melodijskog načina mišljenja te sposobnost spontanog i svjesnog melodijskog izražavanja;
- teorijsko i praktično upoznavanje polifonih kompozicijskih postupaka;
- usvajanje elemenata stila vokalne i instrumentalne polifonije te primjena istih i izradi polifonog višeglasja;
- upoznavanje osnovnih glazbenih polifonih oblika;
- razvijanje analitičkog mišljenja na temelju zvučnog predloška ili glazbenog zapisa;
- stjecanje znanja o društveno povijesnom, glazbeno teorijskom te izvodilačkom aspektu višeglasne glazbe (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 445-446).

Sadržaj je podijeljen na vokalni i instrumentalni kontrapunkt te je, za razliku od sadržaja ostalih srednjih glazbenih škola, ovdje on jednak za učenike teorijskog smjera i instrumentaliste i pjevače. Na početku se od učenika traži da usvoje opće značajke melodijske linije vokalne i instrumentalne polifonije, Fuxove kontrapunktske vrste, ovladavaju slobodnim dvoglasnim vokalnim i instrumentalnim stavkom, stilskim značajkama polifonije (notacijom, metrikom, ritamom, starim načinima, starim ključevima, izvodačkim sastavima). Učenici se upoznaju s kratkim pregledom povijesnog razvoja višeglasja, dvoglasnom imitacijom, dvostrukim kontrapunktom, dvoglasnim kanonom (konačnim i beskonačnim), te s oblicima vokalne i instrumentalne polifonije i njihovom analizom.

U ovom programu navode se i očekivani ishodi učenja za svaki razred. Ishodi učenja za prvi razred su:

- ovladati znanjima potrebnima za spoznavanje i praktično izražavanje u stilu vokalne ili instrumentalne polifonije u dvoglasju;
- slušno razlikovati polifono i homofono višeglasje različitih stilova, razdoblja i glazbenog izraza;
- razlikovati polifone stilove na osnovi slušne i teorijske analize;

- steći vještinu samostalnog kontrapunktiranja na zadanu melodiju u dvoglasju te vještinu izrade slobodnog dvoglasnog stavka u stilu vokalne ili instrumentalne polifonije;
- praktično ovladavati polifonim kompozicijskim postupcima u dvoglasju;
- steći vještinu samostalne izrade malih polifonih oblika na zadanu temu (kanon, imitacija);
- uz pomoć nastavnika izraditi vlastitu dvoglasnu fugu (minimalno ekspoziciju s međustavkom) (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 446-447).

Ispit se provodi u pisanom i usmenom obliku. Od učenika se zahtijeva izrada floridusa na zadanu temu (cantus firmus), a na drugu zadanu temu izrada dvoglasnog beskonačnog kanona. U usmenom dijelu ispituje se cjelokupno gradivo te se zahtijeva izvođenje vlastite dvoglasne fuge (ekspozicije s međustavkom). Učenici instrumentalnih smjerova, za razliku od učenika teorijskog smjera, u pisanom dijelu biraju jedan od navedena dva zadatka. U programu nije precizirano trajanje ispita. Također je sve što je navedeno u tekstu, uključujući i ispitne zahtjeve, pregledno prikazano u tablicama koje se nalaze nakon teksta.

U trećem se razredu tjedno opterećenje svih učenika smanjuje na jedan sat tjedno. Predviđena je obrada troglasnog vokalnog kontrapunkta s pregledom povijesnog razvoja vokalne polifonije, starim načinima i gradnjom melodije u starim načinima, odnosom melodije i suzvuka u troglasnom polifonom stavku te s Fuxovim vrstama kontrapunkta u troglasju.

Ishodi učenja za treći razred su:

- ovladati znanjima potrebnima za spoznavanje i praktično izražavanje u stilu vokalne ili instrumentalne polifone u troglasju;
- steći vještinu samostalnog kontrapunktiranja na zadanu melodiju u troglasju (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 447).

Ispit se sastoji od pisanog i usmenog dijela gdje se od učenika zahtijeva izrada jednog glasa u troglasju u četvrtoj ili petoj Fuxovoj vrsti na zadani cantus firmus. Usmeni dio sastoji se od analize pisanog dijela ispita. U programu nije precizirano trajanje ispita.

U četvrtom se razredu tjedni broj sati povećava na dva sata tjedno za sve učenike. Predviđena je obrada vokalnog i instrumentalnog kontrapunkta u troglasju. Od učenika se zahtijeva usvajanje kombinacija vrsta u troglasju, skladanje floridusa na zadani cantus firmus. Obrađuje se slobodni vokalni i instrumentalni troglasni stavak, imitacija, trostruki kontrapunkt u oktavi, troglasni kanon, troglasna fuga i invencija te troglasni motet i madrigal.

Učenici također analiziraju polifonu literaturu renesanse i baroka te se suvremena polifonija spominje samo informativno. Ishodi učenja gotovo su jednaki kao u prvom i trećem razredu:

- ovladati znanjima potrebnima za spoznavanje i praktično izražavanje u stilu vokalne ili instrumentalne polifonije u troglasju;
- razlikovati polifone stilove na osnovi slušne i teorijske analize;
- steći vještinu samostalnog kontrapunktiranja na zadanu melodiju u troglasju te vještinu izrade slobodnog troglasnog stavka u stilu vokalne ili instrumentalne polifonije;
- praktično ovladavati polifonim kompozicijskim postupcima u troglasju;
- steći vještinu samostalne izrade malih polifonih oblika na zadanu temu (kanon, imitacija) u troglasju;
- uz pomoć nastavnika izraditi vlastitu troglasnu fugu (minimalno ekspoziciju s međustavkom) ili troglasni motet (minimalno dva do tri stiha) (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 448).

Ispit se provodi u pisanom i usmenom obliku. Od učenika se zahtijeva izrada dvaju floridusa na zadani cantus firmus te izrada troglasnog beskonačnog kanona na zadanu temu. Isto to se zahtijevalo na ispitu u prvom razredu, ali u dvoglasju. Učenici instrumentalnih smjerova, kao i u prvom razredu, u pisanom dijelu ispita biraju jedan od dva ponuđena zadatka. U usmenom dijelu analizira se pisani dio ispita te se od učenika zahtijeva izvođenje vlastite troglasne fuge (ekspozicije s međustavkom) ili moteta. U napomeni piše kako se jedan od dijelova pisanog ispita može realizirati i kolokvijem tijekom godine. U programu nije precizirano trajanje ispita.

Na kraju programa navedeno je nekoliko metodičkih objašnjenja. Prvo je vezano za praktičnu izradu glazbenih cjelina u stilu vokalne i instrumentalne polifonije. Tako se u prvoj godini učenja vokalna polifonija obrađuje u duru i molu, a u trećoj i četvrtoj godini u starim načinima. Drugo objašnjenje odnosi se na improvizaciju te stoji kako se tijekom godine kontinuirano provodi postupak improvizacije koji razvojno prati sadržaje. Tim se postupkom razvija okretnost, osvještava logika vokalnog izražavanja te potiče kreativnost. Treće objašnjenje upućuje na postupak analize polifonih skladbi te se napominje kako učenici povremeno zajednički analiziraju polifone skladbe iz repertoara svoje individualne instrumentalne nastave jer na taj način teorijska nastava daje temelj tumačenju i interpretaciji glazbe koju sviraju (MZOŠ i HDGPP, 2008, str. 449).

Tablica 3: nastavni sadržaj predmeta Polifonija po godinama učenja (izvor: MZOŠ i HDGPP, 2008)

		1. razred instr./pje vači	1. razred TO	3. razred instr./pje vači	3. razred TO	4. razred instr./pjevači	4. razred TO
Značajke melodijske linije vokalne polifonije		+	+				
Povijesni razvoj višeglasja		+	+	+	+ ⁴		
Stilske značajke vokalne polifonije (notacija, metrika, ritam, stari načini, stari ključevi)		+	+				
Stari načini				+	+		
Gradnja melodijske linije u starim načinima				+	+		
Vokalno dvoglasje	Prva vrsta	+	+				
	Druga vrsta	+	+				
	Treća vrsta	+	+				
	Četvrta vrsta	+	+				
	Peta vrsta	+	+				
	Slobodni dvoglasni stavak	+	+				
Upoznavanje i analiza oblika vokalne polifonije (kanon, motet, madrigal, misa)		+	+				
Značajke instrumentalne polifonije		+	+				
Instrumentalno dvoglasje	Slobodni dvoglasni stavak	+	+				
	Imitacija: vokalna i instrumentalna	+	+				
	Dvostruki kontrapunkt	+	+				
	Kanon: konačni i beskonačni	+	+				
Upoznavanje i analiza oblika instrumentalne polifonije (kanon, invencija, fuga)		+	+				
Vokalno troglasje	Odnos melodije i suzvuka			+	+		
	Prva vrsta			+	+		

⁴ predviđen je pregled povijesnog razvoja vokalne polifonije

	Druga vrsta			+	+		
	Treća vrsta			+	+		
	Četvrta vrsta			+	+		
	Peta vrsta			+	+		
	Kombinacije vrsta					+	+
	Dva floridusa na cantus firmus					+	+
	Slobodni troglasni stavak					+	+
Instrumentalno troglasje	Slobodni troglasni stavak					+	+
	Imitacija					+	+
	Trostruki kontrapunkt u oktavi					+	+
	Kanon: konačni i beskonačni					+	+
	Invencija i fuga					+	+
	Motet i madrigal					+	+
Analiza polifone literature renesanse i baroka						+	+
Suvremena polifonija informativno						+	+

Tablica 4: ispitni zahtjevi predmeta Polifonija po godinama učenja (izvor: MZOŠ i HDGPP, 2008)

	1. razred instr./pjevači	1. razred TO	3. razred instr./pjevači	3. razred TO	4. razred instr./pjevači	4. razred TO
Razredni ispit	+	+	+	+	+	+
Komisijski ispit						
Pisani ispit	+	+	+	+	+	+
Usmeni ispit	+	+	+	+	+	+
Skladanje beskonačnog kanona u dvoglasju	+ ⁵	+				
Skladanje floridusa na c.f. u dvoglasju	+	+				
Usmeno ispitivanje gradiva cijele godine	+	+				

⁵Učenici instrumentalnih odjela u pismenom dijelu biraju izradu floridusa ili dvoglasnog beskonačnog kanona

Izvedba vlastite dvoglasne fuge	+	+				
Skladanje četvrte ili pete vrste na c.f. u troglasju			+	+		
Analiza pismenog dijela ispita			+	+	+	+
Skladanje dvaju floridusa na c.f. u troglasju					+ ⁶	+
Skladanje beskonačnog kanona u troglasju					+	+
Izvedba vlastite troglasne fuge ili moteta					+	+

4.3. Zaključna razmatranja

Kako bismo dobili uvid u sličnosti i razlike između dvaju opisanih programa, usporedili smo ih prema kriterijima nastavnog plana (broju sati) i programa (sadržaju predmeta). Nastava polifonije u srednjoj glazbenoj školi obuhvaća veći broj sati u programu FMP. Kao što smo ranije naveli, u prvom razredu srednje škole učenici teorijskog smjera nastavu polifonije slušaju četiri sata tjedno, a glazbenici instrumentalisti i pjevači tri sata tjedno. U trećem razredu srednje škole taj broj sati se smanjuje na jedan sat tjedno za sve učenike, a u četvrtom razredu se povećava na dva sata tjedno za sve učenike. U ostalim srednjim glazbenim školama nastave polifonije u prvom razredu srednje glazbene škole nema, učenici se s njome susreću tek u trećem razredu. U četvrtom razredu broj sati ostaje isti za učenike teorijskog smjera, no za učenike instrumentaliste i pjevače on se smanjuje na jedan sat tjedno. Sadržaj predmeta je u različitim programima također drugačije strukturiran. U trećem i četvrtom razredu srednjih glazbenih škola sadržaj predmeta namijenjen učenicima teorijskog smjera odvojen je od sadržaja namijenjenog učenicima instrumentalistima i pjevačima. U nastavnom planu FMP to nije tako, već je samo u prvom razredu napravljena podjela na vokalnu i instrumentalnu polifoniju dok u ostalim razredima to nije slučaj. U ostalim glazbenim školama se od početka sklada u starim načinima dok se u programu FMP u prvom razredu polifonija usvaja u duru i molu, a potom se u višim razredima pojavljuju modusi. Obrada instrumentalne polifonije u srednjim glazbenim školama predviđena je tek informativno uz analizu odgovarajućih skladbi u četvrtom razredu srednje glazbene škole. U programu FMP obrada instrumentalne polifonije predviđena je u prvom razredu kada se

⁶Učenici instrumentalnih odjela u pismenom dijelu biraju izradu dva floridusa ili troglasnog beskonačnog kanona

obrađuje dvoglasje te u četvrtom razredu kada se obrađuje troglasje. Što se analize djela tiče, u programu srednjih glazbenih škola analiza nigdje nije navedena osim kod obrade instrumentalne polifonije. U programu FMP veći se naglasak stavlja na analizu djela te je ona previđena u prvom i četvrtom razredu i uključuje vokalna i instrumentalna djela. Jedna od vidljivijih razlika vezana je uz skladanje polifonih formi gdje je više vremena za takve aktivnosti predviđeno u programu FMP. Već u prvom razredu, kod obrade dvoglasja, kao ishodi učenja navode se stjecanje vještine izrade malih polifonih oblika poput kanona i imitacije te izrada dvoglasne fuge. U trećem je razredu isto navedeno u troglasju te je dodana izrada troglasnog moteta. U programu ostalih glazbenih škola tek se u četvrtom razredu spominje kanon, dok skladanje moteta ili instrumentalnih oblika nije navedeno.

Ova usporedba dvaju programa temeljena je isključivo na analizi nastavnih programa i onoga što je u njima navedeno. Da bi se došlo do prave usporedbe, bilo bi potrebno sudjelovati u samoj nastavi u različitim školama i na temelju sustavnog promatranja nastavne prakse donijeti relevantne zaključke.

5. ANALIZA I USPOREDBA ODABRANIH UDŽBENIKA ZA NASTAVU POLIFONIJE

S ciljem njihove sadržajne te didaktičko-metodičke analize i usporedbe, odabrani su sljedeći udžbenici za nastavu Polifonije: *Kontrapunkt* i *Polifona kompozicija* Franje Lučića, *Vokalna polifonija* Josipa Magdića, *Kontrapunkt: Polifoni vokalni stil šesnaestog stoljeća*⁷ Knuda Jeppesena, *Praktičan pristup kontrapunktu šesnaestog stoljeća*⁸ i *Praktičan pristup kontrapunktu osamnaestog stoljeća*⁹ Roberta Gauldina. Svaki je udžbenik najprije analiziran pojedinačno, a potom su udžbenici uspoređeni prema unaprijed definiranim kriterijima. Treba napomenuti kako se cijelo vrijeme u tekstu koristi naziv *udžbenik* iako, po svojoj strukturi i namjeni, navedene knjige nisu tako pisane. Analizirane su tri knjige dvaju hrvatskih autora te tri knjige stranih autora kako bi se stekao uvid u europsku i američku tradiciju. Međutim, potrebno je ograditi se od donošenja generalizacija samo na temelju tih stranih udžbenika. Također treba naglasiti kako je riječ o kriterijima izrađenima prema didaktičkim načelima izrade udžbenika, uzimajući u obzir specifičnosti polifonije kao teorijske discipline.

Prilikom analize svakog udžbenika prikazane su njegove opće odrednice poput broja stranica udžbenika, zatim sadrže li udžbenici predgovor ili pogovor, uvod ili zaključak, sadrže li kazalo pojmova i prikaz korištene literature te postoje li kakvi dodaci. Potom je uslijedila analiza sadržajne strukture koja podrazumijeva to bavi li se udžbenik vokalnom i instrumentalnom polifonijom, sadrži li povijesni razvoj višeglasja, jesu li u njemu zastupljeni modusi i stari ključevi. Zatim je uslijedila analiza toga obrađuje li udžbenik obilježja tona (visinu, trajanje, jačinu, boju), notaciju u renesansi, melodiju i harmoniju te intervale. Također je prikazano jesu li cantus firmusi pisani u starim načinima ili u tonalitetu, postoji li podjela jednostavnog kontrapunkta na dvoglasje, troglasje, četveroglasje i višeglasje te postoji li obrada dvostrukog, trostrukog i četverostrukog kontrapunkta. Posebna pažnja se obratila i na obradu teksta, imitacije, kanona, vokalne fuge te općenito instrumentalne polifonije.

Nakon toga uslijedila je analiza glazbenih primjera i vježbi koje se nalaze u udžbenicima. Analizirana je količina i uopće postojanje didaktičkih primjera te postojanje vokalnih i instrumentalnih polifonih oblika. Posebna pažnja posvećena je postojanju kontrapunktskih vrsta te jesu li dani glazbeni primjeri u modusima ili u tonalitetima i jesu li pisani u starim ključevima ili modernim ključevima.

⁷ *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. U daljnjem tekstu upotrebljavat će se skraćeni hrvatski naziv *Kontrapunkt*.

⁸ *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*

⁹ *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*

Također, napravljen je uvid u priložene primjere iz glazbene literature i povijesna razdoblja iz kojih su dani primjeri kako bi se zaključilo koliku raznolikost putem njih nudi pojedini udžbenik.

Nakon općih obilježja i sadržajne analize svakog udžbenika, slijedi didaktičko-metodička analiza udžbenika. Sam proces stvaranja udžbenika prilično je dug i uključuje veliku pozornost posvećenu sadržaju, ali i didaktičko-metodičkom oblikovanju. Udžbenik mora pratiti nastavni plan i program koji je propisan kako bi se nastavniku olakšalo izvođenje nastave, a dobro izrađen didaktičko-metodički udžbenik olakšava rad i pridonosi boljoj zainteresiranosti učenika (Bušljeta, 2010). Kako se ovdje ne radi o udžbenicima pisanim po svim propisima za pisanje udžbenika i kako ovo nije literatura namijenjena isključivo učenicima i komunikaciji između učenika i nastavnika, sama analiza je prilagođena tim uvjetima. Dakle ovo poglavlje prikazuje je li u udžbeniku slijed sadržaja logičan, jesu li cjeline metodički razrađene i jasno i precizno objašnjene, kakav je omjer pojedinih cjelina s obzirom na opseg i važnost sadržaja cjeline, je li udžbenik prikladan za nastavu s obzirom na opseg i razrađenost cjelina. Također je usmjerena pažnja na postojanje slika ili crteža i zadataka za učenike kao i na upotrebu shema, tablica ili grafikona te na to jesu li udžbenici prikladni za nastavu Polifonije.

Nakon ostvarene analize slijedi objektivna usporedba udžbenika prema navedenim kriterijima gdje se jasno vidi u kojem je dijelu neki udžbenik kvalitetniji od drugog. Detaljna analiza i usporedba sa samim nastavnim procesom i nastavnim planovima i programima slijedi u idućem poglavlju.

5.1. Franjo Lučić: *Kontrapunkt*

5.1.1. Opća obilježja udžbenika

Knjiga je objavljena 1951. godine, a ovdje je analizirano drugo, dopunjeno izdanje iz 1969. godine. Ima 306 stranica te započinje *Predgovorom* koji daje osvrt na tematiku kojom se bavi predmet Polifonija i ukratko opisuje sadržaj knjige. Slijedi *Uvod* koji predstavlja povijesni razvoj višeglasja, najznačajnije skladatelje i pisce nauka o kontrapunktu, sve do osamnaestog stoljeća. U ovome poglavlju nisu navedeni notni primjeri. Na početku knjige, prije uvoda, nalazi se sadržaj, a na kraju zaključak i kazalo pojmova. Poglavlje *Cantus firmusi* moglo bi se shvatiti dodatkom, iako se ne nalazi na kraju knjige već nakon obrade svih vrsta u četveroglasnom stavku. Svi cantus firmusi pisani su u violinskom ili basovom ključu.

Predloženo je dakle 100 cantus firmusa u durskim tonalitetima, 76 cantus firmusa u molskim tonalitetima, 26 cantus firmusa u starim načinima te 57 cantus firmusa koji su navedeni kao dodatak.

5.1.2. Sadržajna analiza

Veći dio udžbenika obuhvaća vokalni kontrapunkt, budući da je naglasak stavljen na obradu kontrapunktskih vrsta koje se izučavaju u vokalnoj polifoniji. Instrumentalnom polifonijom bavi se poglavlje *Kontrapunkt u instrumentalnoj kompoziciji* koje se sastoji od svega 19 stranica, a nakon njega slijede poglavlja *Dvostruki kontrapunkt* i *Višestruki kontrapunkt* gdje su primjeri uzeti iz područja vokalne i instrumentalne polifonije. Zadnje poglavlje je *Imitacija* koja obuhvaća i obradu kanona i fuge. Nigdje nije navedeno obrađuje li se tehnika imitacije u kontekstu vokalne ili instrumentalne polifonije, no navedeni glazbeni primjeri pripadaju području instrumentalne polifonije. *Starim načinima*, kao vrlo bitnom dijelu cjelokupne vokalne polifone glazbene literature, posvećeno je osam stranica s posebnim naglaskom na harmonijsku kadencu u starim načinima. Ovdje se obrađuje porijeklo starih načina kao i njihova dva oblika, autentični i plagalni. Od kromatskih promjena naveden je samo ton „b“ u dorskom i lidijskom modusu. Upotreba akorda u harmonijskoj kadenci prikazana je u četveroglasju, no nije navedeno vrijedi li isto za dvoglasje i troglasje. Poglavlje o *Ključevima* sadrži dvije stranice, nakon čega slijedi poglavlje *Ton i njegove osobine*. Tom je poglavlju posvećeno 15 stranica i ono se sastoji od šest potpoglavlja. Prvo potpoglavlje bavi se postankom tona i brojčanim odnosima između određenih tonova. Drugo potpoglavlje bavi se kromatskim tonovima i njihovim omjerima što je također predočeno brojčanim izračunima i tablicom. Treće potpoglavlje objašnjava temperiranu ugodbu tonova koja je specifična za zapadnu kulturu. Četvrto potpoglavlje bavi se alikvotnim nizom tonova. Peto potpoglavlje analizira sumarne i diferencijalne tonove koji nastaju samo uz istovremeno zvučanje dvaju tonova. Šesto potpoglavlje obuhvaća disonantne i konsonantne intervale gdje je objašnjeno zašto neke tonove nazivamo konsonancama ili pak disonancama. Slijedi poglavlje o *Melodiji* gdje je navedeno šesnaest pravila gradnje melodije. Na kraju su navedena četiri odlomka iz skladbi J. S. Bacha, G. F. Handela, W. A. Mozarta i L. van Beethovena. Prije primjera stoji napomena kako je navedene zakonitosti gradnje melodije postavila vokalna polifonija majstora šesnaestog i sedamnaestog stoljeća, no da se majstori osamnaestog stoljeća, čiji su primjeri dani na kraju poglavlja, nisu pridržavali navedenih pravila u svojim vokalnim kompozicijama. Poglavlje o *Intervalima* govori o pomacima konsonantnih i disonantnih

intervala. Kontrapunktske vrste zastupljene su većim dijelom u knjizi te obuhvaćaju 105 stranica. Lučić za razliku od drugih autora upotrebljava šest vrsta, a ne pet. Uzrok tome je što je on vrstu 3:1 (tri note prema jednoj) prozvao trećom vrstom, a ne drugom vrstom zajedno s 2:1 (dvije note prema jednoj). Nakon što je obrađeno svih šest vrsta u dvoglasju, slijedi isto to u troglasju, a zatim u četveroglasju. Dalje od četveroglasja se ne ide, a obradu vrsta slijede primjeri didaktičkog tipa i isječki primjera drugih autora knjiga o kontrapunktu.

Tek se u poglavlju *Kontrapunkt u vokalnoj kompoziciji* pristupa obradi teksta, no prije toga obrađuje se kadenca u četveroglasnom slogu na način da su navedene vrste kadence – autentična, plagalna, polovična i druge. Na kraju tog poglavlja priloženo je jedanaest primjera iz glazbene literature s tekstom. Lučić za svaki primjer upozorava na mjesto u notnom tekstu gdje se nalazi cantus firmus i objašnjava kojim je postupcima tretiran u skladbi. Slijedi poglavlje *Kontrapunkt u instrumentalnoj kompoziciji* gdje je navedeno deset primjera kod upotrebe disonance u instrumentalnim kompozicijama koji su drugačiji nego u vokalnim kompozicijama. Autor navodi i deset razlika pri upotrebi skokova te osam primjera koji prikazuju upotrebu dozvoljenih akorda. Na kraju poglavlja nalaze se četiri primjera iz instrumentalne glazbene literature nakon kojih slijedi objašnjenje autora zašto su ti primjeri odabrani, što je autorova praksa u čitavom udžbeniku.

Slijedi obrada *Dvostrukog kontrapunkta* i to u oktavi, decimi i duodecimi u dvoglasju, u troglasju i četveroglasju. Pritom se obrađuju i kombinacije dvostrukog kontrapunkta. Kod *Dvostrukog kontrapunkta u oktavi* u dvoglasju iznosi se šest pravila nakon čega slijede didaktički primjeri u svih šest vrsta. Slijede primjeri djela poznatih majstora, J. S. Bacha, G. Pierluigija da Palestrine i L. van Beethovena. Nakon toga navedeno je šest primjera za izradu dvostrukog kontrapunkta u troglasju s dodavanjem slobodne dionice i šest primjera za izradu dvostrukog kontrapunkta u četveroglasju iako autor navodi kako postoje 24 načina za dodavanje slobodne dionice u četveroglasju što i prikazuje na kraju knjige prije poglavlja imitacija. Slijedi obrada izrade troglasja i četveroglasja, ali ne dodavanjem slobodne dionice, već tehnikom obrata jednog od postojećih glasova. Kod *Dvostrukog kontrapunkta u decimi* u dvoglasju navedeno je pet primjera i nakon toga dani su primjeri među kojima su i primjeri drugih autora knjiga o kontrapunktu. Slijedi osam primjera za izradu dvostrukog kontrapunkta u decimi u troglasju te sedam primjera za izradu dvostrukog kontrapunkta u decimi u četveroglasju. Na kraju su navedena dva primjera iz literature skladatelja J. S. Bacha. Dalje se obrađuje dvostruki kontrapunkt u duodecimi u dvoglasju. Ovdje je navedeno pet pravila za pravilnu izradu kontrapunkta te nakon toga slijedi sedam primjera drugih autora knjiga o kontrapunktu i četiri primjera iz glazbene literature. Kod *Obrade dvostrukog kontrapunkta u*

duodecimi u troglasju navedena su četiri primjera, a u četveroglasju tri primjera za pravilnu izradu kontrapunta. Slijedi obrada kombiniranog dvostrukog kontrapunkta pri čemu je slovom A označena kombinacija kontrapunkta u duodecimi i decimi, slovom B označena je kombinacija kontrapunkta u duodecimi i oktavi, slovom C označena je kombinacija kontrapunkta u decimi i oktavi, a slovima D i E predstavljena je kombinacija kontrapunkta u duodecimi, decimi i oktavi. Sve navedeno potkrijepljeno je didaktičkim primjerima. Poglavlje *Višestruki kontrapunkt* dijeli se na *Trostruki kontrapunkt* i *Četverostruki kontrapunkt*. Nakon obrade trostrukog kontrapunkta navedeno je šest primjera autora knjiga o kontrapunktu te tri primjera iz glazbene literature J. S. Bacha. Nakon obrade četverostrukog kontrapunkta navedeno je pet primjera drugih autora knjiga o kontrapunktu i jedan primjer iz glazbene literature W. A. Mozarta.

Imitaciji je posvećen vrlo mali dio udžbenika koji je povezan s fugom. Treba napomenuti kako se isti materijal knjige od imitacije nadalje javlja u drugoj Lučićevoj knjizi *Polifona kompozicija*, ali u proširenom izdanju.

Iako u knjizi prevladavaju didaktički primjeri samog autora ili nekih drugih autora kontrapunktskih priručnika, navedeni primjeri iz glazbene literature pripadaju različitim razdobljima, od renesanse, preko baroka kod obrade dvostrukog, trostrukog i četverostrukog kontrapunkta. Nalazimo i primjere iz razdoblja klasicizma te 19. i 20. stoljeća kao i djela hrvatskih skladatelja.

Primjeri iz literature u svakoj su knjizi podijeljeni u tri kategorije: cjeloviti primjeri, ulomci primjera te kratki ulomci koji su manji od jedne glazbene fraze koju čini otprilike osam taktova. Pod cjelovitim primjerima podrazumijeva se navedeno djelo u cjelini dok razlika između ostale dvije kategorije nije uvijek jasno vidljiva. Ta razlika ovisi o tempu skladbe, o broju glasova ili dionica te o samom kontekstu u kojem je predložena. Primjeri su dakle brojani prema subjektivnom dojmu je li nešto kratak isječak ili je ulomak iz djela tako da služe kao orijentacija i približan zbroj, a on je podložan promjenama uslijed nekog drugog mišljenja. Također je potrebno napomenuti kako bi posebice najkraći ulomci trebali služiti kao uputa nastavniku ka proučavanju cjelovitog djela jer upoznavanje nekoliko taktova neke skladbe ne podrazumijeva i poznavanje te skladbe u cijelosti. U ovoj knjizi nalazi se dvanaest cjelovitih skladbi, osamnaest duljih ulomaka te 45 kraćih ulomaka različitih glazbenih djela. Najviše se primjera iz literature nalazi u poglavljima *Kontrapunkt u vokalnoj kompoziciji* i *Kontrapunkt u instrumentalnoj kompoziciji* te *Dvostruki kontrapunkt* i *Višestruki kontrapunkt*.

5.1.3. Didaktičko-metodička analiza

Pregled cijele knjige ukazuje na jasnu strukturu u kojoj su cjeline detaljno elaborirane, razrađene i potkrijepljene primjerima. Neka su poglavlja opširnija, kao što je na primjer obrada tona i njegovih osobina te dodatak s cantus firmusima. Slijed sadržaja je pomalo neobičan jer nakon dodatka s cantus firmusima slijede poglavlja *Kontrapunkt u vokalnoj kompoziciji* i *Kontrapunkt u instrumentalnoj kompoziciji*, no nigdje se ne spominju glazbene forme koje pripadaju tim poglavljima. Također, nakon toga dolazi obrada *Dvostrukog kontrapunkta* i *Višestrukog kontrapunkta* koji je vrlo razrađen i potom slijede *Imitacija* i *Fuga* koje nisu obrađene detaljno jer se autor tim temama bavi u drugoj knjizi.

U knjigu su uvršteni glazbeni primjeri među kojima su didaktički primjeri, ulomci djela iz glazbene literature i cjelovita glazbena djela iz literature. U poglavlju o tonu i njegovim osobinama nalaze se tablice i shematski prikazi koji su prikladni za obradu tog sadržaja u nastavi. Knjiga sadrži didaktičke primjere gotovo u svakom poglavlju, a posebice pri obradi šest kontrapunktskih vrsta. Obrada instrumentalnih polifonih oblika poput kanona, invencija i fuga gotovo uopće nije zastupljena, no za to postoji opravdan razlog – autor ih obuhvaća u svojoj drugoj knjizi, *Polifona kompozicija*. Očita razlika u obradi kontrapunktskih vrsta jest ta da autor obrađuje šest umjesto pet poznatih vrsta, no način obrade je isti, samo je imenovanje drugačije. Kod didaktičkih primjera, kao i kod primjera iz literature gotovo su jednako zastupljeni primjeri u modusima kao i u tonalitetu. U modusima se najčešće nalaze primjeri autora drugih knjiga o kontrapunktu ili primjeri iz renesanse dok su autorovi didaktički primjeri češće u tonalitetu. Upotrebe starih ključeva gotovo da i nema osim u primjerima drugih autora poput J. J. Fuxa, T. Duboisa i H. Bellermannna.

5.2. Franjo Lučić: *Polifona kompozicija*

5.2.1. Opća obilježja udžbenika

Knjiga *Polifona kompozicija* prvi put je objavljena 1954. godine, a ovdje je analizirano drugo, izmijenjeno izdanje, tiskano 1997. godine. Sastoji se od 586 stranica i započinje predgovorom autora u kojem opisuje građu knjige i od čega se svako poglavlje sastoji. Slijedi uvod koji je zapravo pregled povijesnog razvoja višeglasja do osamnaestog stoljeća i razvoj nauka o kontrapunktu do dvadesetog stoljeća. Na kraju knjige nalazi se pogovor gdje urednik

drugog izdanja objašnjava promjene provedene u knjizi. Nakon pogovora nalazi se sadržaj knjige. Knjiga sadrži i dodatak koji se sastoji od tema za fuge različitih autora, čak njih 331. U violinskom ključu nalazi se njih 216, u basovom ključu je 98 primjera, a u starim ključevima (točnije, isključivo u tenor ključu) je 17 primjera. Zastupljeni su autori iz različitih razdoblja, od renesanse, baroka, klasicizma do devetnaestog stoljeća.

5.2.2. Sadržajna analiza

Sam autor u predgovoru govori o sadržaju knjige i dijeli ga u pet poglavlja ili dijelova. U prvom poglavlju upoznaje nas s *Imitacijom*. Autor najprije navodi imitacije na svim intervalima i obrazlaže njihove posebnosti s 24 didaktička primjera u dvoglasju. Nakon toga prelazi na imitaciju u dvoglasju gdje navodi 15 primjera iz glazbene literature, među kojima su neki od skladatelja G. P. da Palestrina, L. van Beethoven, J. S. Bach i J. Brahms. Slijedi obrada imitacije u troglasju uz sedam primjera iz literature te obrada imitacije u četveroglasju uz 12 primjera iz literature. U poglavlju o ostalim vrstama imitacija, navodi se sedam vrsta imitacije uz didaktičke primjere te nakon toga slijedi primjer autora, Franje Lučića za zborsku imitaciju te deset primjera Palestrine i Bacha uz priložena autorova objašnjenja nakon navedenih primjera. Slijedi poglavlje koje autor naziva *Slobodnim imitacijama* gdje obrađuje izmjene koje su moguće u primjeni imitacijske tehnike. Navedene su četiri mogućnosti koje su prikazane u sedam primjera iz literature. Zadnje potpoglavlje čini *Primjena teksta* u vokalnoj polifonij glazbi gdje autor navodi pet smjernica uz deset primjera iz glazbene literature.

Drugo poglavlje je *Kanon* koji je obrađen veoma opširno jer autor smatra da je vrlo oskudno obrađen kod drugih autora. Najprije se obrađuje *Dvoglasni kanon* i način njegova skladanja, uz 15 priloženih primjera samog autora. Zatim slijedi obrada *Troglasnog i višeglasnog kanona* uz jedan Palestrinin primjer i ostale autorove primjere. Kod obrade *Društvenog kanona*, za koji autor kaže kako su ga vrlo rado pisali Haydn, Mozart i drugi, nema primjera iz glazbene literature. Pri obradi *Osebujnih načina kanona* navedeni su primjeri J. S. Bacha te *Rekvijem*, W. A. Mozarta. Iduće potpoglavlje je *Kanon sa slobodnim dionicama* gdje se nalazi mnoštvo primjera iz literature poput djela G. M. Nanina, T. L. de Victorie, J. Rheinbergera te L. van Beethovena. *Dvostruki kanon* obrađen je na temelju primjera Palestrine, Nanina i F. Mendelssohna, a *Višestruki kanon* praćen je primjerom T. L. de Victorie. Zadnje potpoglavlje su *Kanonske slobode* uz koje je naveden primjer Bachove *Mise u h-molu*.

Trećim dijelom knjige autor smatra sve vezano uz obradu fuge zaključno s Bachovim djelom *Umijeće fuge*. Nakon općenitog prikaza fuge slijede upute za njenu izradu. Za izradu teme autor je dao 14 vlastitih primjera tema te osam primjera iz literature. Iduća je obrada odgovora na temu i ovdje je prikazano 15 tipova odgovora uz primjere iz literature, najčešće Bachovih djela. Slijedi obrada prve provedbe fuge ili ekspozicije u dvoglasnoj, troglasnoj i četveroglasnoj fugi uz 18 primjera iz literature. Važno je napomenuti kako su primjeri analizirani, tj. u njima je označeno sve što je bitno primijetiti poput teme, odgovora, prve provedbe, međustavka i ostalog. Kod obrade dvostruke prve provedbe navedena su dva primjera iz literature i slijedi obrada međustavka. Ovdje je navedeno 15 primjera iz literature. U poglavlju *Druga provedba fuge* autor prilaže 18 primjera iz literature, a u *Trećoj provedbi fuge* prilaže 14 primjera iz glazbene literature. Zadnje potpoglavlje zove se *Orgelpunkt* ili pedalni ton i ovdje autor prilaže čak 12 primjera iz literature. I dalje je većina primjera iz Bachovih *Dobro ugođenih klavira* ili *Die Kunst der Fuge*, no nailazimo i na djela F. Mendelssohna i L. van Beethovena.

Obrada *Jednostavne fuge* podrazumijeva fugu s jednom temom. Za dvoglasnu jednostavnu fugu autor prilaže četiri primjera iz literature, kao i kod obrade *Troglasne jednostavne fuge*. Kod obrade *Četveroglasne fuge*, nailazimo na pet primjera iz literature te kod *Peteroglasne fuge* na jedan primjer iz Bachovog *Dobro ugođenog klavira* (prvi svezak).

Slijedi poglavlje o *Fugi sa stalnim kontrapunktom*. Ovdje su prikazana dva primjera, jedan s jednim stalnim kontrapunktom, a drugi s dva stalna kontrapunkta uz temu, uz dodatna objašnjena poslije priloženog primjera. Nakon toga, obrađuje se *Dvostruka fuga*, dakle, fuga s dvije teme u troglasju i četveroglasju. Ovdje su kao primjeri navedena cjelovita glazbena djela, od kojih su neka užeg opsega, poput fuge samog autora, J. J. Fuxa i J. S. Bacha. Slijedi obrada *Trostruke fuge* s tri teme uz jedan primjer J. S. Bacha te *Četverostruke fuge* uz koju stoji napomena kako će se tek upoznati u tekstu o *Instrumentalnoj fugi* kasnije u knjizi. Sljedeće poglavlje je o *Vokalnoj fugi* i tu autor prilaže četiri primjera G. F. Händela, J. S. Bacha, J. Haydna i W. A. Mozarta uz analizu nakon primjera. *Instrumentalna fuga* obrađuje fuge u gudačkim kvartetima i orkestralnim djelima uz deset primjera iz literature.

Zadnje poglavlje trećeg dijela knjige, kako ga sam autor naziva, obrađuje Bachovo djelo *Umijeće fuge*. Ovdje je predloženo svih 15 fuga uz objašnjenje na koji su način izrađene. Zadnja fuga priložena je u cjelovitom obliku.

Četvrti veći dio knjige čini obrada *Vokalnog višeglasja s više od četiri melodijske linije*. Nakon općeg uvoda, prelazi se na obradu *Peteroglasja* koja je popraćena s tri primjera iz literature. *Šesteroglasje* donosi dva primjera iz literature, a *Sedmeroglasje* jedan, Palestrinin

primjer. *Osmeroglasje* je obrađeno na temelju tri primjera od kojih je jedan cjelovit, a riječ je o Palestrininom motetu *Fratres ego enim*.

Peti, ujedno i posljednji veliki dio knjige obrađuje vokalne i instrumentalne polifone oblike. Započinje *Vokalnim oblicima* i to *Motetom*. Ta je glazbena vrsta ujedno i najdetaljnije obrađena uz tri primjera iz literature od kojih je jedan primjer hrvatskog skladatelja Ivana Lukačića. Slijedi obrada *Falsibordona* ili himana i psalama uz dva kratka primjera talijanskog renesansnog skladatelja Ludovica Viadane. Obradu *Madrigala* prati primjer Luke Marenzia, a misa, *Oratorij* i *Kantata* obrađeni su samo tekstualno.

Instrumentalni polifoni oblici započinju obradom *Invencije* uz osam primjera Bachovih invencija, dvoglasnih ili troglasnih. *Preludij* je vrlo opširno obrađen te autor kreće s obradom preludija za orgulje uz četiri primjera iz literature, a zatim prelazi na preludije za glasovir gdje za primjer daje devet Bachovih preludija. Naposljetku obrađuje koralni preludij uz dva Bachova primjera. Sljedeća na redu je *Kancona*, uz primjer Girolama Frescobaldija. *Ricercar* koji slijedi također je popraćen jednim primjerom njemačkog baroknog skladatelja Johanna Jakoba Frobergera. Oblici slični fugi, *Koralna fuga*, *Fugato* i *Fugeta*, obrađuju se samo tekstualno. *Chaconna* i *Passacaglia* popraćene su primjerima Dietricha Buxtehudea te naravno najpoznatije *Passacaglie u c-molu*, BWV 582, J. S. Bacha. Kao zadnja instrumentalna polifona vrsta obrađena je *Tokata* uz četiri primjera iz glazbene literature.

Kao što je moguće primijetiti, knjiga je vrlo bogata primjerima iz glazbene literature, a didaktički primjeri pojavljuju se tek u poglavljima o *Imitaciji* i *Kanonu* kako bi korisniku olakšale razumijevanje kompleksne građe. Primjeri iz glazbene literature većim su dijelom iz razdoblja baroka i to skladatelja J. S. Bacha. Svakako, nalazimo i primjere skladatelja drugih razdoblja. Prilično je zastupljeno i razdoblje renesanse, ne samo pomoću Palestrinine glazbe, već i djela njegovih brojnih suvremenika. Razdoblje klasicizma također je obuhvaćeno najviše primjerima W. A. Mozarta i L. van Beethovena. Pojavljuju se i djela skladatelja 19. stoljeća poput F. Mendelssohna, J. Brahmsa i drugih. Dvadeseto stoljeće nije zastupljeno jer sam autor u predgovoru kaže kako su djela toga razdoblja usko povezana s modernijim harmonijskim izrazom koji se još bio razvijao. U knjizi dakle pronalazimo 41 cjelovitu skladbu, 133 veća ulomka nekog djela i 63 kraćih ulomaka nekog djela iz glazbene literature.

5.2.3. Didaktičko-metodička analiza

Cijela knjiga ima jasnu strukturu u kojoj su cjeline detaljno objašnjene. Svako poglavlje u knjizi vrlo je bogato potkrijepljeno glazbenim primjerima iz literature i jasno objašnjeno. Slijed sadržaja vrlo je logičan, a sam autor kaže kako se na neka poglavlja poput *Imitacije* ili *Kanona* više fokusirao jer su vrlo važna u daljnjem učenju ili su ih drugi autori pomalo zapostavili. Iako su cjeline vrlo opširno razrađene, ne dobiva se dojam da postoji previše informacija. Knjiga nije metodički koncipirana jer ne sadrži upute za izradu pojedinih oblika, no svako je poglavlje postupno objašnjeno, korak po korak, i to omogućuje korisniku udžbenika da s lakoćom upotrijebi potrebno gradivo u nastavnom procesu. U knjizi se nalaze tablični prikazi na mjestima gdje je to potrebno, poput prve provedbe u jednostavnoj fugi, promjene tonaliteta u drugoj provedbi fuge, nastupa tema u dvostrukoj fugi te isto to u trostrukoj i četverostrukoj fugi. Ova je knjiga najbogatija glazbenim primjerima među kojima su didaktički primjeri, ulomci djela iz glazbene literature i cjelovita glazbena djela iz literature. Didaktički primjeri autora uglavnom su u tonalitetu kao i primjeri iz literature budući da se većinom radi o primjerima iz razdoblja baroka, no pored njih, nailazimo i na Palestrinina djela. Ključevi su uglavnom moderni, dakle violinski i basov ključ, no ponegdje, kao na primjer u kvartetima ili orkestralnim partiturama, nailazimo i na stari (alt) ključ u dionici viole.

5.3. Josip Magdić: *Vokalna polifonija*

5.3.1. Opća obilježja udžbenika

Knjiga *Vokalna polifonija* s podnaslovom *Renesansni strogi slog* objavljena je 2006. godine. Sadrži 223 stranice te započinje recenzijama triju profesora nakon čega je naveden sadržaj. Slijedi uvod koji obrađuje nauku o kontrapunktu te opisuje sadržaj koji pruža ova knjiga. Nakon uvoda nalazi se kratko poglavlje *Osnovni pojmovi iz polifonije*, a zatim je dan prikaz razvoja polifonije do šesnaestog stoljeća. Poglavlje o povijesnom razvoju potkrijepljeno je primjerima iz glazbene literature što čitatelju omogućuje bolje shvaćanje i uvid u pojedine glazbene vrste. Budući da se knjiga ne bavi kontrapunktskim vrstama, na kraju se nalazi objašnjenje zašto autor nije pristupio tom načinu obrade materije. Nakon toga slijedi popis literature korištene u izradi knjige te dodatak koji se sastoji od 59 zadataka koje je autor pronašao u primjerima iz glazbene literature. Ulomci se kreću od jednoglasnih do čak šesteroglasnih i prati ih tekst. U drugome dijelu dodatka nalaze se tekstovi za izradu zadataka,

moteta i madrigala, čak njih 73. Slijedi cijeli ordinarijum (stalni dijelovi) mise i Glagoljaška (Staroslavenska) misa. Na samom kraju nalazi se kazalo renesansnih majstora i kazalo pojmova te autorova biografija.

5.3.2. Sadržajna analiza

Kao što sam naslov govori, ova knjiga obuhvaća samo vokalnu polifoniju i to razdoblje renesanse. Budući da većinu primjera čini Palestrinina glazba, moglo bi se zaključiti da se knjiga bavi polifonijom tog skladatelja. Nakon povijesnog pregleda slijedi poglavlje o *Modusima, notaciji u renesansi i intervalima*. Modusi su povezani s gregorijanskim koralom te je dosta pažnje posvećeno razvoju same notacije. Također se detaljno objašnjava notacija u renesansi koja je drugačija od današnje, a u tom poglavlju je zahvaćena i obrada ključeva. Poglavlje o intervalima obrađuje konsonantne i disonantne intervale te vrste pomaka uz primjere iz glazbene literature i to najčešće Palestrinine. Slijedi poglavlje o melodiji gdje su sva „pravila“ potkrijepljena primjerima Palestrinine glazbe. To poglavlje podijeljeno je na *Melodijske karakteristike, Ritamske karakteristike* gdje se autor već dotiče floridusa (iako ga tako ne naziva) i *Tretman teksta*. Važno je napomenuti da su svi primjeri iz literature u izvornom obliku tako da su zastupljeni i stari i moderni ključevi. Slijede zadaci koji su namijenjeni za vježbu, gdje autor upućuje na važnost same analize djela iz literature pa tek onda na samostalnu vlastitu izradu primjera. Ovdje su također dani primjeri koje su tijekom nastave izradili polaznici predmeta Polifonija (nije navedeno da je na Muzičkoj akademiji). Slijedi obrada jednostavnog kontrapunkta u dvoglasju gdje se obrađuje *Tretman konsonanci* i nakon toga slijede zadaci za izradu. Nakon obrade *Tretmana disonance*, gdje se podrazumijevaju prohodni i izmjenični tonovi, također slijede zadaci i tek poslije toga prelazi se na obradu zaostajalica i appoggiatura sa zadacima za izradu. Sve je potkrijepljeno primjerima iz literature, a ovdje je kao primjer dan i motet Orlanda di Lassa, *Beatus homo*. Slijedi poglavlje o *Imitaciji* u kojem se obrađuje i kanon sa zadacima te *Tehnika dvostrukog obrata u oktavi, decimi i duodecimi*. Time završava obrada dvoglasja. Slijedi obrada istih poglavlja u troglasju i četveroglasju, dakle, *Tretman konsonantnih suzvučja* i *Tretman disonantnih suzvučja* s dodatkom obrade *Kadenci*. Autor se dotiče i *Peteroglasja* i *većih zborskih sastava*, nakon čega obrađuje *Polifone vrste*. *Motet, misu i madrigal* obrađuje teorijski bez zadataka te dio pažnje posvećuje i *Analizi polifonog djela* na samom kraju knjige.

Po pitanju glazbenih djela, osim onih Palestrininih, mogu se pronaći primjeri djela skladatelja prije šesnaestog stoljeća u poglavlju o povijesnom razdoblju. Također nalazimo djela slovenskog skladatelja Jacobusa Gallusa koji je bio Palestrinin suvremenik, zatim djela Orlanda di Lassa, Josquina des Presa, Tomasa Luisa de Victorie, engleskog skladatelja iz razdoblja baroka Johna Hiltona, njemačkog skladatelja Samuela Scheidta, nizozemskog skladatelja Jana Pietersszona Sweelincka, belgijskog skladatelja Marbriana de Orta, talijanskog skladatelja G. M. Naninija te hrvatskog skladatelja Andrije Patricija. Ne zaboravimo spomenuti i radove polaznika predmeta Polifonija koje je autor uvrstio u knjigu. Tako u knjizi pronalazimo osam cjelovitih skladbi, 14 duljih ulomaka iz nekog djela te 135 kraćih ulomaka nekog djela upravo iz razloga što skladatelj inzistira za svaku pojavu pronaći primjer iz literature. Osim toga, navedena su i 22 primjera polaznika predmeta Polifonija.

5.3.3. Didaktičko-metodička analiza

Ovaj udžbenik pristupa obradi materije na drugačiji način, bez upotrebe kontrapunktskih vrsta. Unatoč tome, slijed sadržaja je logičan, a cjeline su jasno objašnjene i potkrijepljene primjerima iz glazbene literature. Neka bi poglavlja, međutim, mogla biti detaljnije razrađena, poput *Imitacije* kojoj pripada i obrada kanona iako se tako ne zove, zatim *Tehnika obrata* te pojedini *Polifoni oblici*. Obradi sadržaja se ne pristupa na potpuno metodički način, no nakon svakog poglavlja pružene su verbalne upute kako bi se pojedini elementi trebali izvježbati. Upravo te upute predviđene su kao smjernice za nastavnike, a ne za učenike. Notni primjeri za vježbu nalaze se tek na kraju knjige te nastavnik ima ulogu odabrati prikladan ulomak za izradu određenog dijela gradiva. Neka su poglavlja razrađenija i opširnija od drugih, poput *Notacije u renesansi*, dok su neka važna poglavlja poput *Polifonih oblika* vrlo kratko objašnjena, bez previše primjera iz literature i uputa za njihovu izradu. Poglavlja gdje se spominju koralna melodija i gregorijanska notacija, kao i notacija u renesansi potkrijepljena su potrebnim tablicama ili slikama.

Knjigom prevladavaju primjeri iz glazbene literature među kojima se nalazi mnoštvo kratkih ulomaka jer oni preuzimaju ulogu didaktičkih primjera koje autor ne upotrebljava. Ti primjeri su u modusima i u tonalitetu, ovisno o kojoj je skladbi riječ. Među danima primjerima prevladavaju oni u modernim ključevima. Cantus firmusi u dodatku na kraju knjige pisani su u starim i modernim ključevima.

5.4. Knud Jeppesen: *Kontrapunkt: Polifoni vokalni stil šesnaestog stoljeća*

5.4.1. Opća obilježja udžbenika

Knjiga je originalno objavljena 1931. godine u Kopenhagenu u Danskoj, a prvo izdanje na engleskom jeziku bilo je 1939. godine u New Yorku. Ovdje je analizirano izdanje iz 1992. godine u kojemu je dodana recenzija Alfreda Manna. Udžbenik ima 302 stranice, a nakon recenzije slijedi upoznavanje s engleskim prijevodom prevoditelja Glena Haydona. Slijedi predgovor Knuda Jeppesena u kojem autor objašnjava kako se ova knjiga temelji na zakonitostima Palestrininog stila te kako smatra da upravo pomoću Palestrine možemo najlakše postići kontrapunktsko umijeće. Spominje dva smjera učenja polifonije, putem Palestrininih i Bachovih djela, te ih smatra jednako vrijednima. No njegovo je mišljenje da je kod skladanja instrumentalne polifonije i akorda svakako potrebno imati prethodno usvojenu tehniku samostalnog vođenja glasova. Također se dotiče Fuxova djela *Gradus ad parnassum* koje smatra pedagoški dobro koncipiranim, pogotovo glede kontrapunktskih vrsta. Međutim, istovremeno ukazuje na njegovu zastaarijelost i potaknut time, sam piše priručnik za kontrapunkt. Struktura Jeppesenova priručnika je sljedeća: nakon uvoda nalazi se sadržaj, a na kraju knjige kazalo pojmova. Prije kazala pojmova predstavljen je zbir najvažnijih kontrapunktskih zakona i pravila. Autor je sam podijelio knjigu na tri dijela. Pri dio naziva *Pretpostavkama* i one obuhvaćaju gradivo do kontrapunktskih vrsta. Drugi dio naziva *Kontrapuntskim vježbama* gdje obrađuje sve kontrapunktske vrste i vokalne polifone oblike zaključno s misom. Treći dio knjige autor naziva *Dodatkom*.

5.4.2. Sadržajna analiza

Udžbenik je, dakle, podijeljen na tri dijela. Prvi dio naziva se *Pretpostavke* i obuhvaća 103 stranice. I one se dijele na dva dijela, na *Povijesni razvoj kontrapunktske teorije* koji zauzima čak 51 stranicu i *Tehničke karakteristike*. Obradu prvog, povijesnog, poglavlja autor započinje ranim devetim stoljećem i završava suvremenicima svojega doba, dakle dvadesetim stoljećem. U drugom dijelu, u tehničkim karakteristikama, detaljno se obrađuje razvoj notacije i ključeva. Slijedi obrada modusa koja obuhvaća povijesni razvoj, objašnjenje autentičnih i plagalnih oblika te njihovo raspoznavanje, kromatske promjene i kadence u modusima. Većina tvrdnji je potkrijepljena primjerima iz glazbene literature koji su uglavnom Palestrinina djela. Posebno su odvojeni eolski i jonski modus, kao i razlike između modusa i

tonaliteta. Nakon toga slijedi potpoglavlje o *Melodiji* gdje autor, iako ih ne numerira, navodi pravila kojih se treba pridržavati. U ovome dijelu zastupljeniji su didaktički primjeri od onih iz literature. Zadnje potpoglavlje je o *Harmoniji* i tu autor zapravo obrađuje upotrebu određenih intervala u dvoglasju te akorda u troglasju.

Drugi dio udžbenika naziva se *Kontrapunktske vježbe* i zauzima 155 stranica. Ovdje su obrađene kontrapunktske vrste i imitacija u dvoglasju, troglasju i četveroglasju, kontrapunkt u višeglasju te neke vokalne polifone forme poput kanona, moteta i mise. Obrada kontrapunktskih vrsta u dvoglasju zauzima 68 stranica. Svaku vrstu autor dodatno dijeli na početnu vježbu i kontrapunkt. U *Prvoj vrsti* u početnoj vježbi preporuča pokušaj stvaranja samostalne melodije u cijelim notama. Nakon toga slijede upute, njih osam, za izradu kontrapunkta na zadani cantus firmus nakon kojeg autor daje pet didaktičkih primjera u starim ključevima i modusima. Izostavljen je lidijski modus, što je ranije u obradi modusa objašnjeno da je bila praksa i kod ostalih skladatelja u razdoblju renesanse. Također, primjeri su takvi da je na jedan cantus firmus u sredini, koji je u alt ključu, izrađena melodija iznad njega u sopran ključu i melodija ispod u tenor ključu. Slijedi obrada *Druge vrste* gdje se ponovno najprije sugerira izrada samostalne melodije u polovinkama, a zatim se navode četiri pravila za izradu kontrapunkta na zadani cantus firmus. Na kraju je ponovno navedeno pet didaktičkih primjera u svim modusima, osim u lidijskom. Tek mali dio posvećen je drugom dijelu druge vrste, tri polovinke nasuprot cijele note s točkom, i to bez ikakvih primjera. *Treća vrsta* slijedi isti princip uz mnogo više didaktičkih primjera i pravila za izradu samostalne melodije koja se sastoji od četvrtinki. Kontrapunkt sadrži pet pravila nakon kojih slijedi pet primjera u pet modusa. Autor potom navodi kako ista pravila vrijede i za trodobnu mjeru, to jest, šest četvrtinki prema cijeloj noti s točkom i daje dva primjera. U *Četvrtoj vrsti* (sinkope) nema vježbe za izradu samostalne melodije već je navedeno sedam pravila kojih se treba pridržavati pri izradi kontrapunkta na zadani cantus firmus. Slijedi pet didaktičkih primjera u modusima, no ovdje je kontrapunkt u pojedinim primjerima izrađen samo iznad ili samo ispod cantus firmusa. *Peta vrsta*, floridus, također na početku sadrži vježbu za izradu melodije pa tek nakon toga izradu kontrapunkta na cantus firmus. Ovdje su predloženi primjeri renesansnih skladatelja poput Dufayeve mise, mise Josquina des Preza te Palestrininog moteta. Slijedi pet didaktičkih primjera s floridusom iznad i ispod cantus firmusa te jednim primjerom floridusa u trodobnoj mjeri. Obrada *Slobodnog dvostrukog kontrapunkta* sadrži četiri pravila i nakon toga slijedi obrada teksta koja sadrži devet pravila. Na kraju se nalaze upute za praktičnu izradu slobodnog dvoglasja uz pet didaktičkih primjera. Kao zadnje poglavlje u dvoglasju nalazi se *Imitacija* čija obrada je praćena primjerima Palestrininih

moteta *Hodie beata, Surge propera, Fuit homo, O quantus luctus i Misse Brevis*. Slijede još dva kratka ulomka njegovih djela te nakon toga slijede upute za praktičnu izradu skladbi na temelju imitacije te četiri primjera u dvodobnoj mjeri i jedan u trodobnoj. Na kraju, autor upućuje kako bi bilo korisno jednu temu izraditi u imitaciji na svim intervalima te upravo to daje i kao primjer.

Slijedi poglavlje o *Troglasnom kontrapunktu* s obradom vrsta u troglasju koja obuhvaća 27 stranica. Ovdje autor naravno više ne usmjerava na izgradnju samostalne melodije već odmah prelazi na skladanje troglasja. U *Prvoj vrsti* navodi šest pravila za pravilnu izradu troglasja te nakon toga navodi pet primjera u svim modusima, osim u lidijskom, navodeći ih sad kao praktične vježbe. U *Drugoj vrsti*, kao praktičnu vježbu, autor daje primjer u dorskom modusu, ali sa šest mogućih zamjena mjesta glasova. Ovdje se više ne spominju tri polovinke nasuprot cijelim notama s točkom. U *Trećoj vrsti* autor također kao primjer daje kombinaciju glasova u dorskom modusu uz primjere u ostalim modusima. Ovdje postoji i jedan primjer u jonskom modusu u trodobnoj mjeri, gdje šest četvrtinki kontrapunktira cijelim notama s točkom. Autor nadalje obrađuje kombinaciju druge i treće vrste na način da je u jednom glasu zadan cantus firmus, drugi glas izrađen je u drugoj vrsti, a treći glas u trećoj vrsti. Obradu kombinacija prate tri primjera. Kod obrade *Četvrte kontrapunktske vrste*, autor daje primjer u dorskom modusu s jednom zamjenom mjesta glasovima te još četiri primjera u drugim modusima. Također, ovdje se obrađuje kombinacija treće i četvrte vrste samo sa šest primjera. U obradi *Pete vrste* autor odmah prelazi na izradu dvostrukog floridusa na zadani cantus firmus i tu daje primjer u dorskom modusu u dvodobnoj mjeri, kao i u trodobnoj, te još četiri primjera u dvodobnoj mjeri u drugim modusima. Slobodni trostruki floridus obrađuje se samo na temelju jednog primjera. *Imitacija*, kao zadnje poglavlje u obradi troglasja, obuhvaća primjer iz glazbene literature, Palestrinin *Benedictus* iz *Mise Brevis*.

Obrada *Četveroglasnog kontrapunkta* reducirana je na samo 15 stranica. Autor ne ponavlja pravila navedena ranije već uz njih samo dodaje ona kojih se treba pridržavati u četveroglasju. Tako u prvoj vrsti navodi jedno novo pravilo i daje tri didaktička primjera. U drugoj vrsti ne navodi nova pravila već samo tri primjera u dvodobnoj mjeri. Isti slučaj je i s trećom vrstom, dakle, navedena su tri primjera u dvodobnoj mjeri. Slijedi jedan primjer vezan uz kombinaciju druge i treće vrste u dvodobnoj mjeri. U obradi četvrte vrste također je naveden jedan primjer te nakon toga slijedi obrada kombinacije druge i četvrte vrste s jednim danim primjerom. U troglasju kombinacije druge i četvrte vrste nije bilo već je tamo obrađena kombinacija treće i četvrte vrste koje ovdje u četveroglasju nema. Slijedi obrada kombinacije

druge, treće i četvrte vrste na zadani cantus firmus uz četiri didaktička primjera. Obradu pete vrste prate dva primjera te nakon toga autor navodi kako se slobodno četveroglasje vrlo rijetko javlja u glazbenoj literaturi bez upotrebe imitacije. No, Jeppesen daje, kao jedan primjer, djelo rimskog skladatelja Constanza Feste. Kod obrade imitacije, kao zadnjeg poglavlja u četveroglasju, nalazimo dva didaktička primjera te jedan primjer Palestrinine glazbe, početak njegova moteta *Ego sum panis*.

Iduće poglavlje pod nazivom *Kontrapunkt u više od četiri glasa* obrađuje peteroglasje, šesteroglasje, sedmeroglasje i osmeroglasje uz primjere iz glazbene literature. Osim Palestrininih djela, mjesto je ovdje pronašlo i djelo belgijskog skladatelja Jacoba de Kerlea.

Slijedi obrada *Kanona* uz jedan Palestrinin primjer iz njegove mise *Repleatur os meum laude*. Kod obrade *Moteta* također je predložen Palestrinin primjer moteta *Dies sanctificatus* uz detaljnu analizu. Slijedi obrada *Mise* i tu autor ispisuje cijeli tekst katoličke mise. Kao primjer navedena je Palestrinina misa *Dies sanctificatus* uz napomenu autora kako zbog prostornih ograničenja nije u mogućnosti prikazati cijelu misu već samo dijelove.

U zadnjem dijelu knjige nazvanom *Dodatak*, koji zauzima 27 stranica, obrađuje se *Vokalna fuga*. Nakon objašnjenih pravila za izradu takve fuge slijede dva autorova primjera te jedan primjer iz Palestrinine mise *Dies sanctificatus*. Također se spominje i dvostruka fuga uz primjer fuge J. J. Fuxa. *Dvostruki, trostruki i četverostruki kontrapunkt* obrađuju se na tek pet stranica uglavnom uz didaktičke primjere. Na kraju autor daje pregled najvažnijih pravila vezanih za gradnju melodije te upotrebu konsonanci i disonanci.

Kako se radi o knjizi koja obrađuje Palestrinin kontrapunkt, primjeri iz glazbene literature uglavnom su njegova djela. Osim njih, nailazimo na tek nekoliko djela drugih skladatelja poput Zoltána Kodályja te renesansnih skladatelja Ludovica Victorie (Tomas Luis de Victoria), Jacoba Obrechta, Guillaume Duafayja, Josquina des Preza, Costanza Feste i Jacobusa de Kerle. Najmanje primjera iz literature navedeno je u dijelu o kontrapunktskim vrstama dok je u daljnjim poglavljima slučaj upravo drugačiji, osim u poglavlju s višestrukim kontrapunktom koje je bazirano na didaktičkim primjerima. U knjizi dakle pronalazimo šest cjelovitih djela, 17 duljih ulomaka iz nekog djela te 34 kraća ulomka nekog djela iz glazbene literature.

5.4.3. Didaktičko-metodička analiza

Cjeline su jasno objašnjene i potkrijepljene primjerima. Poglavlje s kontrapunktskim vrstama metodički je najrazrađenije budući da sadrži upute za skladanje pojedinih vrsta.

Jeppesen ih obrađuje na način da najprije predlaže izradu samostalne dionice u nekoj vrsti, dakle izradu jeddnoglasja, pa tek onda izradu te vrste kao kontrapunkta nasuprot cijele note. To je jedan dodatan korak u odnosu na Lučićev način, no svakako vrlo koristan korak koji učenicima olakšava shvaćanje linearnog vođenja melodijskih linija. I u ovoj knjizi neka su poglavlja razrađenija i opširnija. Povijesni razvoj nauka o kontrapunktu poprilično je opsežan kao i poglavlje o modusima koji se detaljno obrađuju. Za razliku od njih, neka su poglavlja, poput vokalnih polifonih oblika ili višestrukog kontrapunkta, vrlo kratka. Slijed sadržaja je logičan, osim dodatka na kraju koji obrađuje višestruki kontrapunkt nakon obrade vokalnih polifonih oblika koji se obrađuju u dijelu s kontrapunktskim vježbama. Autorove upute u dijelu gdje se obrađuju kontrapunktske vrste nisu detaljno metodički razrađene već su samo smjernica za daljnje promišljanje. Cantus firmusi koji se nalaze u uvodu u kontrapunktske vrste mogu se shvatiti kao dodatak u obliku vježbi. Priložena su, dakle, 22 cantus firmusa u starim ključevima i u svim modusima. Vrlo bitna činjenica jest to da Jeppesen ne stavlja taktne crte u didaktičkim primjerima za pojedinu kontrapunktsku vrstu, no u onim primjerima koje naziva praktičnom vježbom na kraju svakog poglavlja koristi crte.

Knjiga sadrži mnoštvo didaktičkih primjera, posebice u dijelu gdje se obrađuju kontrapunktske vrste. Primjeri iz glazbene literature pripadaju razdoblju renesanse s time da veći dio čine Palestrinina djela. Poglavlje o notaciji i modusima sadrži potrebne nizove, ljestvice i grafičke primjere. Budući da je riječ o obradi vokalnog kontrapunkta, instrumentalni polifoni oblici nisu zastupljeni. Karakteristična za ovu knjigu je upotreba primjera u starim ključevima, didaktičkih i onih iz literature. Također, autorovi didaktički primjeri su u modusima, kao i primjeri iz literature.

5.5. Robert Gauldin: *Praktičan pristup kontrapunktu šesnaestog stoljeća*

5.5.1. Opća obilježja i sadržajna analiza udžbenika

Knjiga Roberta Gauldina o kontrapunktu šesnaestog stoljeća je objavljena 1985. godine, a ovdje je analizirano drugo izdanje iz 1995. godine. Obje su Gauldinove knjige nešto novijeg datuma, u odnosu na ostale analizirane knjige u ovome radu. Sadrži 312 stranica među kojima se nalaze 22 poglavlja i tri dodatka. Na početku knjige nalaze se sadržaj i predgovor. Na kraju, nakon dodataka, nalazi se bibliografija u kojoj se spominju najznačajniji autori djela o kontrapunktu i ona je podijeljena u četiri kategorije: prvu čine knjige koje se

dijele prema tome obrađuju li kontrapunktske vrste ili ne, drugu kategoriju čine povijesne rasprave ili nauci o kontrapunktu, treću kategoriju čine antologije te četvrtu povezane knjige, članci i analize. Nakon toga slijedi lista s imenima kompozitora i skladbama istih te lista termina. Dodataka u obliku *cantus firmusa* ili tema nema.

Prvo poglavlje obrađuje vrste ključeva, notaciju u renesansi, moduse te latinski izgovor teksta. Ovdje se nalaze i tablični prikazi ključeva, notacije i modusa potrebni za razumijevanje građe. Drugo poglavlje bavi se, prije prelaska na dvoglasje, skladanjem same melodije u praznim, tzv. „bijelim notama“¹⁰, koje podrazumijevaju cijele note i polovinke s točkom ili bez nje. Ovdje autor napominje kako se glazbi pristupa s estetskog stajališta i u tom kontekstu, on bi trebala biti spokojna i savršeno proporcijalna. obrađuju se načini kojima se može ostvariti lijepa melodijska linija. Primjeri su didaktičkog tipa, no nailazimo i na ulomak Palestrinine *Missa Brevis*. Nakon toga autor daje zadatak za vježbu gdje treba pronaći greške u danom primjeru. Slijedi obrada ritma kojoj pripada i obrada teksta te time završava ovo poglavlje. U trećem poglavlju pristupa se obradi dvoglasja s cijelim notama i polovinkama te se ovdje stavlja naglasak na tretman intervala, najprije konsonantnih, a zatim i disonantnih. Slijedi obrada kadence te imitacije u dvoglasju.

Četvrto poglavlje bavi se ponovno kao na početku izradom melodije, ali ovaj puta u tzv. „crnim notama“ po uzoru na drugo poglavlje, dakle prethodnim vrijednostima se dodaju četvrtinke i osminke s obradom teksta na kraju. Peto poglavlje obrađuje dvoglasni slog s upotrebom četvrtinki i osminki te se ovdje obrađuju izmjenični i prohodni tonovi i razne figure poput portamenta, note kambijate i zaostajalica s notama osminkama koje imaju ulogu ukrasa. Šesto poglavlje obrađuje dvostruki obrtajni kontrapunkt bez upotrebe teksta. Autor prilaže i ulomke djela iz literature. Ovdje je obrađen i kanon te se pristupa analizi dvoglasnih djela. Sve je popraćeno prikladnim zadacima. Na kraju se izrađuje instrumentalno dvoglasje, a zatim se sedmo poglavlje bavi se analizom primjera iz literature te su upravo ova poglavlja najbogatija cjelovitim glazbenim primjerima.

Osmo poglavlje predstavlja obradu troglasnog sloga u polovinkama i cijelim notama te se tu obrađuju akordi koje se mogu upotrebljavati, najprije konsonantna pa disonantna suzvučja. Deveto poglavlje obrađuje kadence u troglasju te nastavlja s obradom disonantnih tonova i dalje upotrebljavajući cijele note i polovinke. Iako to ne spominjemo stalno, autor nakon svakog potpoglavlja prilaže zadatke za izvježbavanje novog dijela gradiva. Deseto poglavlje nastavlja s upotrebom četvrtinki i osminki te tu slijedi obrada imitacije u troglasju

¹⁰ Autor ih sam naziva „bijelim notama“ i one podrazumijevaju notne vrijednosti u cijelim notama i polovinkama s točkom ili bez. Kasnije u poglavljima spominje „crne note“ koje se odnose na sve ostale notne vrijednosti.

koja je ispunjena primjerima iz literature. Jedanaesto poglavlje i dalje se bavi imitacijom i kanonom, uz spominjanje parafraziranja što podrazumijeva preuzimanje nekog citata, dijela melodije iz već postojećeg glazbenog djela te korištenje istog u nekom novom djelu za što je svakako potrebno bogato glazbeno znanje i vještina upotrebe tog materijala. Dvanaesto poglavlje ponovno nam donosi analizu, ovaj puta troglasnih djela iz literature.

U trinaestom poglavlju slijedi obrada četveroglasja te tu nema podjele na notne vrijednosti, iako su primjeri u polovinkama i cijelim notama, već se napominju situacije koje su drugačije nego u troglasju poput tretmana savršenih konsonanci i specifičnosti u kadenci u četveroglasju. Ovdje se obrađuje takozvani *stile familiare* koji podrazumijeva prelazak na homofonu i akordičku teksturu. U četrnaestom poglavlju slijedi obrada imitacije i tehnike *cantus firmusa* na kojoj se autor ne zadržava predugo, a u petnaestom poglavlju nalaze se kompozicije za analizu.

Šesnaesto poglavlje bavi se obradom peteroglasja i šesteroglasja te trodobnom mjerom budući da su svi primjeri do sada bili u četverodobnoj mjeri. Sedamnaesto poglavlje obrađuje motet i takozvanu parodiju, a to predstavlja proces preuzimanja nekog ulomka iz prethodnog djela ili djela nekog drugog skladatelja te korištenje istoga u nekom novom djelu. Najčešće se preuzima dio iz moteta, ali nije važno je li djelo duhovne ili svjetovne tematike te se koristi u izradi mise. Autor napominje kako je većina Palestrininih misa pisana na takav način. Osamnaesto poglavlje predstavlja peteroglasne i šesteroglasne kompozicije namijenjene analizi.

Devetnaesto i dvadeseto poglavlje bave se osmeroglasjem i tu su priložene kompozicije za analizu. Dvadeset prvo poglavlje donosi još neke postupke kasnog šesnaestog stoljeća poput kadenci, povećanih trozvuka, povećanih seksti i smanjenih semptima, opreka te pedalnih tonova. Zadnje poglavlje, dvadeset drugo, bavi se primjenom kromatike koja se u doba nazivala *musica ficta* za razliku od *musice vere* koja nije upotrebljavala kromatiku.

Na kraju nailazimo na tri dodatka od kojih se prvi bavi obradom kontrapunktskih vrsta, drugi dodatak bavi se obradom mise i tu je ispisan ordinarij mise no bez notnih primjera. Treći dodatak prikaz je najvećih skladatelja i teoretičara šesnaestog stoljeća poredanih po državama.

5.5.2. Didaktičko-metodička analiza

Knjiga se ne temelji na obradi kontrapunktskih vrsta te sam autor u uvodnom dijelu napominje kako obrada vrsta oduzima previše vremena te je na kraju rezultat takav da učenici

ili studenti stižu najdalje do obrade troglasja, dok su upravo za to razdoblje karakterističnije skladbe pisane u četveroglasju i peteroglasju. Autor ovom knjigom ima namjeru što brže proći kroz tu materiju da bi se došlo do onoga što je zaista prikladno tom razdoblju.

Većinu primjera napisao je autor, no uz njih je i priložio primjere iz glazbene literature. Dakle, knjiga sadrži mnogo notnih primjera, kako didaktičkih, tako i primjera iz literature. Od primjera iz literature nalazimo 44 kraća ulomka, 31 veći ulomak nekog djela te 26 cjelovitih primjera. Primjeri su iz razdoblja renesanse i od raznih su autora, a ne samo Palestrine.

Knjiga ima vrlo jasnu strukturu s detaljno objašnjenim cjelinama. Iako je pristup obradi građe nešto drugačiji, i dalje se najprije obrađuje dvoglasje, zatim troglasje, četveroglasje i tako dalje. Svako je poglavlje potkrijepljeno didaktičkim primjerima kako bi se što lakše razumjelo novo poglavlje, no ne izostaju i primjeri iz literature. Nakon svakog poglavlja nalaze se zadaci za vježbu koji se ne sastoje samo od samostalne izrade primjera već i od analize nekog primjera i pronalaženja pogrešnih mjesta unutar njega što je odličan način učenja da aktivira učenike. Ondje gdje je to potrebno nalaze se tablice koje prikazuju određeni problem, a u svakom primjeru postoje oznake koje upućuju na ključna mjesta unutar primjera. Što se upotrebe ključeva tiče, i sam autor objašnjava kako koristi moderne ključeve, violinski i basov, a u tenorskoj dionici koristi dvostruki violinski ključ koji predstavlja dionicu za oktavu niže. Najčešće korištena mjera je četvero-polovinska osim u poglavlju gdje se obrađuje trodobna mjera. Navedeni primjeri su u svojim izvornim modusima budući da se cijela knjiga bavi razdobljem renesanse.

5.6. Robert Gauldin: *Praktičan pristup kontrapunktu osamnaestog stoljeća*

5.6.1. Opća obilježja i sadržajna analiza udžbenika

Knjiga Roberta Gauldina o kontrapunktu osamnaestog stoljeća objavljena je 1988. godine, tri godine nakon knjige o kontrapunktu šesnaestog stoljeća, a ovdje je analizirano drugo izdanje iz 1995. godine. Sadrži 335 stranica među kojima se nalaze 23 poglavlja i jedan dodatak. Na početku knjige nalaze se sadržaj i predgovor. Na kraju knjige, nakon dodatka, nalazi se bibliografija gdje autor spominje najznačajnije autora djela o glazbi osamnaestog stoljeća i ona je podijeljena u tri kategorije: prvu čine knjige pisane u razdoblju od 1902.-1984. godine, drugu kategoriju čine povijesne rasprave ili nauči o kontrapunktu koji se dijele

po stoljećima kada su pisani te djela o fugi. Treću kategoriju čine ostale knjige, članci i analize povezane s tematikom koja se obrađuje. Nakon toga slijedi lista s imenima kompozitora i skladbama istih te lista termina korištenih u knjizi.

Prvo poglavlje bavi se općim karakteristikama glazbe u razdoblju kasnog baroka. Spominje se tekstura koja nastaje upotrebom raznih tehnika poput *cantus firmusa*, *basso continua*, slobodnog kontrapunkta ili pak imitacije. Autor se dotiče i izvođačke prakse tog razdoblja, neprekinutog basa ili već spomenutog *basso continua*. obrađuju se dur i mol tonaliteti, harmonijske funkcije, alterirani akordi i modulacije kao i kadence i sekventni modeli. Drugo poglavlje bavi se obradom tempa i metra u melodiji, njenim fraziranjem i radom s motivima. Treće poglavlje obrađuje povijesne aspekte barokne polifonije te se dotiče autora koji su pisali knjige o kontrapunktu i samog utemeljenja nauka o kontrapunktu.

Četvrto poglavlje kreće s obradom dvoglasnog kontrapunkta. Ovdje se pristupa obradi građe jednako kao i u vokalnom kontrapunktu, dakle prvo se kreće od jedne note nasuprot drugoj noti. Tu se nalazi obrada intervala, njihovih međusobnih kretanja, harmonije i sve to u okviru konsonantnih intervala. Slijedi obrada disonantnih intervala i modulacija unutar fraze. Nakon svakog obrađenog potpoglavlja navedeni su zadaci za korisnike knjige. Peto poglavlje nastavlja kontrapunktom u odnosu dvije note prema jednoj i naziva se diminucijom, no ona ne označava diminuciju u smislu smanjenja notne vrijednosti već ritamsku razradu osnovnog harmoniziranog slijeda te se bavi najprije konsonantnim intervalima pa disonantnim intervalim, a zatim slijedi obrada zaostajalica. Šesto poglavlje nastavlja s obradom dvoglasja te se tu javlja dvoglasni koralni preludij i njegova obrada. Autor nam donosi tri načina kako ujediniti građu jednog takvog korala. Prvi način je pomoću *cantus firmusa*, drugi način je pomoću motivičke razrade te treći način pomoću interludija ubačenih između fraza. Sedmo poglavlje donosi obradu slobodnog kontrapunkta i tu više nema upotrebe *cantus firmusa*. obrađuje se i jednostavna dvodijelna forma. Osmo poglavlje donosi primjere iz literature gdje je ostvareno instrumentalno dvoglasje te obradu preludija s figuracijom. Ovo poglavlje ispunjeno je primjerima iz glazbene literature. Deveto poglavlje bavi se imitacijom, konkretno, realnom imitacijom u kvinti i oktavi te dvostrukim kontrapunktom u oktavi, a deseto obrađuje dvostruki kanon i invenciju. Time se ujedno i završava obrada dvoglasja.

Jedanaesto poglavlje započinje obradom troglasja, ponovno najprije jednom notom prema drugoj noti, samo s konsonancama, a zatim se uvode i disonance i na kraju se vrijednosti usitnjavaju do dvije note prema jednoj. Dvanaesto poglavlje vodi nas dalje kroz troglasje do obrade troglasnog koralnog preludija. Trinaesto poglavlje bavi se kromatikom koju dijeli na strukturalnu i nestrukturalnu u duru i molu. Četrnaesto poglavlje obrađuje

slobodni troglasni kontrapunkt i baroknu suitu nakon koje slijedi jednostavan dvodijelni oblik. Petnaesto poglavlje bavi se obradom tonalitete imitacije za razliku od devetog poglavlja gdje se obradila realna imitacija. Također, obrađuje se obrtajni dvostruki kontrapunkt u decimi i duodecimi te trostruki kontrapunkt. Šesnaesto poglavlje bavi se obradom kanona i svim njegovim posebnostima i oblicima. Sedamnaestim poglavljem dolazimo do troglasne fuge gdje se nakon kratke povijesti pristupa obradi ekspozicije, kontraekspozicije te međustavaka kao i cjelokupnom obliku fuge.

Osamnaesto poglavlje prelazi na obradu četveroglasja i to na način da se odmah prelazi na sitnije notne vrijednosti bez note prema noti. Slijedi obrada četveroglasnog koralnog preludija te slobodnog četveroglasja. Devetnaesto poglavlje donosi novu tehniku, varijacije, koje se obrađuju uz primjere iz literature te se tu spominju *chaconna* i *passacaglia*. Dvadeseto poglavlje nastavlja s obradom četveroglasne fuge, zatim se spominje i orguljska fuga te dvostruka fuga. Slijedi obrada trostruke fuge i na kraju peteroglasne i šesteroglasne fuge.

Dvadeset prvo poglavlje predstavlja obradu koralnog skladanja, dakle vokalnog skladanja osamnaestog stoljeća. Autor kaže da time čini ravnotežu s obzirom da su do sada sve bila uglavnom instrumentalna djela. Dvadeset drugo poglavlje ponovno se vraća na povijesni razvoj pedagoških temelja ili razvoj nauka o kontrapunktu u razdoblju Klasicizma. Ovdje se ponovno dotiče i prikazuje Fuxove kontrapunktske vrste.

Kao što je i sam autor rekao, zadnje, dvadeset treće poglavlje, bavi se kontrapunktom u razdoblju Klasicizma i djelima velikih skladatelja, Mozarta, Beethovena i Haydna. Ovdje se dotiče novih formi, stavaka koji su pisani tehnikom fuge, kanona te ostalih kontrapunktskih tehnika.

Slijedi poglavlje koje je dodatak i ono obrađuje karakteristike plesnih stavaka, no bez notnih primjera. Tako su tu spomenuti *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, preludij, uvertira, sinfonija, tokata, fantazija, menuet, gavota i *Bourree*.

5.6.2. Didaktičko-metodička analiza

Knjiga se, kao što i sam autor napominje, bavi polifonijom iz razdoblja kasnog baroka. Obuhvaća tri aspekta, povijesni razvoj, analizu glazbene literature te praktičan rad i pisanje vlastitih uradaka. Sadrži mnogo notnih primjera, kako didaktičkih, tako i primjera iz literature od kojih ima najviše vrlo kratkih ulomaka jer su to najčešće primjeri tema ili korala. Primjeri iz literature su djela raznih autora, no svakako ima najviše djela J. S. Bacha. Postoje i dva

studentska rada, a sve ostalo su primjeri autora. Od primjera iz literature nalazimo 152 kraća ulomka, 32 veća ulomka nekog djela te devet cjelovitih primjera. Primjeri su iz razdoblja baroka, no u zadnja dva poglavlja obrađuje se i razdoblje Klasicizma pa tako nailazimo na 11 ulomaka glazbenih djela iz tog razdoblja.

I ova knjiga ima vrlo jasnu strukturu s detaljno objašnjenim cjelinama. Iako se radi o obradi instrumentalnog kontrapunkta i dalje se najprije obrađuje dvoglasje, zatim troglasje pa četveroglasje. Postoje i didaktički primjeri, no ova knjiga je bogatija primjerima iz glazbene literature. Nakon svakog poglavlja, i ovdje se nalaze zadaci za vježbu koji se sastoje od samostalne izrade primjera, analize nekog primjera i pronalaženja pogrešnih mjesta unutar njega te popunjavanja nekih praznih mjesta. Tablični prikazi ovdje su zastupljeniji nego u prethodnoj knjizi te nailazimo na prikaze analize invencija, fuga, pasakalje, čakone iako su oni nešto drugačije ostvareni budući da se radi o knjigama s drugog kontinenta pa su samim time neke oznake i terminologija drugačiji. Što se upotrebe ključeva tiče, koriste se moderni ključevi, violinski i basov, a primjeri su u izvornim tonaliteta.

5.7. Usporedba udžbenika

Nakon što je detaljno analiziran svaki udžbenik zasebno, u ovome poglavlju osvrćemo se na neka obilježja koja se mogu usporediti. Usporedba će rezultirati još detaljnijim prikazom udžbenika, kao i razmatranjem njihove primjene u glazbenopedagoškoj praksi. Svaka knjiga sadrži uvodni dio o povijesnom razvoju višeglasja, zatim o modusima, notaciji, ključevima, melodiji i harmoniji ili intervalima. Magdić jedini obrađuje *Ritmičke karakteristike* vokalne polifonije kao zasebno poglavlje koje dolazi nakon melodijskih karakteristika i prije tretmana teksta jer je to neophodno obraditi u njegovom pristupu gdje u dvoglasju ne počinje s vrstama već koristi sve te elemente zajedno. Lučić također u knjizi *Kontrapunkt* obrađuje poglavlje o tonu i njegovim osobinama što ne pronalazimo u drugim knjigama.

Cantus firmusi se kao dodatak pojavljuju u knjizi *Kontrapunkt* Franje Lučića, u *Vokalnoj polifoniji* kao kratki ulomci iz primjera iz literature te u Jeppesenovom *Kontrapunktu* ponovno kao didaktički primjeri. U *Vokalnoj polifoniji* nailazimo i na dodatak u obliku tekstova za izradu zadataka, moteta i madrigala.

Kontrapunkt u instrumentalnoj kompoziciji u jednom se poglavlju spominje u Lučićevoj knjizi *Kontrapunkt* dok je najdetaljnije obrađen u *Polifonij kompoziciji* te u

Gauldinovoj knjizi o kontrapunktu osamnaestog stoljeća. Jeppesen na kraju knjige za razliku od drugih autora ima sažeta najvažnija pravila za izradu vokalnog polifonog djela.

5.7.1. Kontrapunktske vrste

Dvije knjige sadrže obradu kontrapunktskih vrsta u dvoglasju, troglasju i četveroglasju, a to su *Kontrapunkt* Knuda Jeppesena i *Kontrapunkt* Franje Lučića. Jeppesen ih, za razliku od Lučića, obrađuje na način da najprije predlaže izradu samostalne dionice u nekoj vrsti pa tek onda izradu kontrapunkta nasuprot cijele note. Ključna je razlika, kao što je ranije u tekstu navedeno, to što Lučić kao treću vrstu navodi 3:1 dok Jeppesen to svrstava u drugu vrstu te tako dolazi do pomaka na šest kontrapunktskih vrsta umjesto pet. Jeppesen zapravo, u dvoglasju, tri note prema jednoj samo spominje kao dodatnu opciju uz dvije note prema jednoj, ali ne daje ni jedan primjer. Nasuprot tome, Lučić šest nota prema jednoj uopće ne spominje kao mogućnost, dok Jeppesen navodi dva primjera u dvoglasju. U petoj vrsti, floridusu, Jeppesen daje primjer za izradu zadatka i u trodobnoj mjeri. Nakon obrade pete vrste, on nastavlja s obradom slobodnog dvoglasja koje Lučić ne obrađuje. U troglasju, u drugoj vrsti, Jeppesen više ne spominje tri note prema jednoj, a u trećoj vrsti daje jedan primjer za šest nota prema jednoj. Oba autora nakon obrade četiri note prema jednoj u troglasju obrađuju kombinacije do tad obrađenih vrsta, dakle cijelih nota, polovinki i četvrtinki. Nakon obrade sinkopa, Lučić obrađuje kombinaciju cijelih nota, polovinki i sinkopa, a tek nakon toga kombinaciju cijelih nota, četvrtinki i sinkopa, dok Jeppesen obrađuje samo drugu navedenu kombinaciju. Slobodno troglasje ovaj puta Jeppesen ne obrađuje kao zasebno poglavlje kao što je to učinio u dvoglasju već ga uvodi kao jedan primjer nakon pete vrste (floridusa). U četveroglasju Jeppesen ponovno ne spominje obradu tri note prema jednoj kao ni šest nota prema jednoj cijeloj noti. Ponovno, oba autora obrađuju kombinaciju cijelih nota, polovinki i četvrtinki, a nakon obrade sinkopa dosta prostora posvećuju raznim varijantama kombinacija vrsta. Nakon obrade floridusa, Lučić ne spominje slobodno četveroglasje dok ga Jeppesen spominje, no uz napomenu da je vrlo rijedak bez primjene imitacijske tehnike.

5.7.2. Višeglasje s više od četiri melodijske linije

Vokalnog se peteroglasja Lučić u *Kontrapunktu* ne dotiče jer ga također obrađuje u *Polifonoj kompoziciji*. Ovdje je taj dio gradiva najdetaljnije obrađen s mnoštvom primjera te

se dolazi sve do osmeroglasja. Kod obrade peteroglasja prilaže tri primjera različitih autora, Claude Gudimela, G. P. da Palestrine te J. S. Bacha, a kod šesteroglasja dva primjera, Palestrinin i Andree Gabrielija. Kod obrade sedmeroglasja nalazimo primjer Palestrininog *Agnus Dei* te autor kod osmeroglasja prilaže čak tri primjera. Na kraju poglavlja autor napominje kako su skladatelji petnaestog i šesnaestog stoljeća pisali djela za 24 glasa, spominje šesnaesteroglasnu misu A. E. Grella kao osobit primjer polifonog stvaranja te napominje kako je u novije vrijeme samo J. Brahms napisao višeglasno djelo sastavljeno od dva zborna, *Triumphlied*. Magdić peteroglasje obrađuje dajući upute za izradu samostalnog peteroglasja jer smatra da se ne treba zadržavati na četveroglasju. Također prilaže tri ulomka primjera iz literature te nakon toga prelazi na veće zbarske sastave. Kod šesteroglasja prilaže jedan ulomak iz primjera, a kod sedmeroglasja dva ulomka. Kod obrade osmeroglasja prilaže cijeli madrigal O. di Lassa *O la che ben eco*, te nakon toga još jedan dvanaesteroglasni primjer J. Gallusa. Jeppesen također obrađuje peteroglasje sve do osmeroglasja te za svako potpoglavlje prilaže jedan ulomak Palestrininog djela. Gauldin u kontrapunktu šesnaestog stoljeća peteroglasje i šesteroglasje obrađuje navodeći karakteristike koje prije nisu postojale te u posebnom poglavlju prilaže kompozicije za analizu. Sedmeroglasja se ne dotiče, a osmeroglasje obrađuje na isti način kao i peteroglasje i šesteroglasje.

5.7.3. Tekst

Lučić u knjizi *Kontrapunkt* tekst obrađuje nakon svih vrsta u poglavlju o vokalnom kontrapunktu. Spominje dva pravila koja se u istome obliku nalaze se i u *Polifonoj kompoziciji* uz tri dodana pravila koja se odnose na imitaciju gdje se često događa da naglašeni slogovi dolaze na nenaglašene dobe i obratno te je tu mjerodavan metar teksta, a ne metar mjere. Također vrijedi i to da pri imitaciji, glas koji imitira temu donosi jednako potpisan tekst teme. Autor još dodaje tablicu s opsezima glasova. Magdić u svojoj knjizi obrađuje tekst prije obrade dvoglasja i samog prelaska na stvaranje vlastitih primjera jer podrazumijeva primjenu teksta od samog početka. Ovo je poglavlje obrađeno s velikom pažnjom pa tako počinje obradom naglasaka u riječima i razdvajanjem riječi na slogove. Treba primjetiti kako za razliku od drugih autora, Magdić dopušta četvrtinku kao najmanju vrijednost nositelja sloga. To je tako iz razloga što upotrebljava današnji standard mjere u taktu i jedinica mjere je četvrtinka, a ne polovinka. Tekst je kod Jeppesena obrađen u dvoglasju nakon obrade slobodnog dvoglasja, a prije imitacije. Na taj način se imitacija koja slijedi odmah obrađuje uz tekst. On navodi devet pravila kojih se treba pridržavati pri izradi

slobodnog dvoglasja na tekst, među koje uključuje i slučaj kada se pojavi imitacija. Gauldin u kontrapunktu šesnaestog stoljeća tekst obrađuje u poglavlju s jednom melodijskom linijom u bijelim notama i u poglavlju s jednom melodijskom linijom u crnim notama i to podrazumijeva pravilnu upotrebu teksta dalje u dvoglasju i višeglasju.

5.7.4. Imitacija i kanon

Što se obrade imitacije tiče, Lučić ju u *Kontrapunktu* obrađuje na kraju knjige s razlogom što je obrađena u njegovoj drugoj knjizi, *Polifona kompozicija*. Tamo je sve objašnjeno vrlo detaljno. Obrađena je imitacija na svim intervalima uz primjere iz renesanse i baroka. Zatim je podijeljena na dvoglasnu, troglasnu i četveroglasnu imitaciju i svaka je ponovno razrađena. Sve ostale vrste imitacije poput imitacije u inverziji, retrogradne imitacije, imitacije u augumentaciji i diminuciji i ostale, objašnjene su uz didaktičke primjere nakon kojih slijede primjeri iz literature. Magdić u knjizi *Vokalna polifonija* imitaciju obrađuje nakon dvoglasja uz kratke ulomke primjera iz literature, no nisu sve situacije predočene primjerima te bi se neke situacije lakše prikazale didaktičkim primjerima kao što je to u prethodno navedenoj knjizi. Kasnije se osvrće na imitaciju i u troglasju i četveroglasju. On za razliku od drugih autora spominje imitaciju u notnim protuvrijednostima, no bez primjera. Jeppesen imitaciju obrađuje svaki puta nakon pete vrste, dakle u dvoglasju, zatim u troglasju i četveroglasju te navodi sve vrste imitacije. I Gauldin u knjizi o kontrapunktu šesnaestog stoljeća imitaciju obrađuje na sličan način, najprije u dvoglasju, zatim u troglasju i četveroglasju. U knjizi o kontrapunktu osamnaestog stoljeća ponovno obrađuje realnu imitaciju u dvoglasju pa tonalitetnu imitaciju u troglasju, no ovaj puta u stilu instrumentalne polifonije.

Slično kao i kod obrade imitacije, kanon Lučić u *Kontrapunktu* ne obrađuje detaljno, već ga samo spominje, no zato u *Polifonoj kompoziciji* sam napominje kako ga je obradio detaljno i opširno. Kao i imitacija, kanon je ovdje obrađen u dvoglasju, troglasju i četveroglasju. Obrađeni su dvostruki i višestruki kanoni koje ne nalazimo u ostalim navedenim knjigama. U *Vokalnoj polifoniji*, Magdić kanon obrađuje u sklopu poglavlja o imitaciji i samo navodi vrste kanona bez navedenih primjera za pojedinu vrstu. Jeppesen također kanon obrađuje vrlo skromno, nabrajajući vrste kanona uz samo jedan primjer. Gauldin u kontrapunktu šesnaestog stoljeća kanon obrađuje kao i imitaciju, najprije u dvoglasju, zatim u troglasju. U četveroglasju je to izostavljeno. U kontrapunktu osamnaestog

stoljeća obrađuje također dvoglasni kanon pa zatim troglasni kanon gdje spominje specifične oblike kanona.

5.7.5. Ostale kontrapunktske tehnike

Iduća na redu je tehnika obrata ili dvostruki kontrapunkt. U Lučićevoj *Polifonoj kompoziciji* on se ne obrađuje, no zato je u *Kontrapunktu* vrlo detaljno obrađen. Podijeljen je na dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi i duodecimi. Osim navedenih pravila kojih se treba pridržavati u izradi kontrapunkta, daje primjere za izradu istog u svih šest kontrapunktskih vrsta. Također, spominje se i izrada dvostrukog kontrapunkta u troglasju i četveroglasju. Na kraju obrađuje i mnogostranost dvostrukog kontrapunkta koja se ne obrađuje u ostalim knjigama. U *Vokalnoj polifoniji*, dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi i duodecimi obrađuje se samo u dvoglasju bez dodavanja trećeg ili četvrtog glasa. Također je vrlo oskudno potkrijepljeno primjerima. Jeppesen ovo poglavlje također vrlo slabo obrađuje te je dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi i duodecimi prikazan u dvoglasju uz mogućnost proširenja na troglasje i četveroglasje uz malo didaktičkih primjera.

U Lučićevom se *Kontrapunktu* nakon dvostrukog kontrapunkta prelazi na obradu trostrukog i četverostrukog kontrapunkta kojeg također detaljno obrađuje dok ga se Magdić dotiče u poglavljima o troglasju i četveroglasju. Jeppesen ga samo spominje na kraju poglavlja o dvostrukom kontrapunktu bez primjera. Gauldin u kontrapunktu šesnaestog stoljeća dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi i duodecimi obrađuje samo u dvoglasju. U kontrapunktu osamnaestog stoljeća ponovno obrađuje dvostruki kontrapunkt u oktavi u dvoglasju te trostruki kontrapunkt u troglasju.

5.7.6. Izrada polifonih djela (vrsta)

Najviše vokalnih polifonih vrsta obrađeno je u *Polifonoj kompoziciji* i vjerojatno ih iz tog razloga autor ne spominje u knjizi *Kontrapunkt*. Spomenut je svakako motet, no nisu napisane upute za izradu moteta već su samo priložena dva primjera iz literature, a još tri Bachova moteta su tek opisana riječima. Madrigal sadrži jedan primjer iz literature, a misa je opisana bez primjera. Osim toga spominju se falsibordoni, oratorij i kantata. Magdić je sve tri vrste, motet, misu i madrigal smjestio u jedno poglavlje u kojem ne donosi ni jedan glazbeni primjer pojedine vrste. Tek u poglavlju *Analiza polifonog djela* analizira jedan Palestrinin motet. Jeppesen u svojoj knjizi odvajaju poglavlje o motetu od onog o misi i za svaku vrstu

prilaže jedan primjer, a madrigal ne spominje. Gauldin u kontrapunktu šesnaestog stoljeća obrađuje motet, a u poglavlju o misi ne prilaže notne primjere.

Još se jedna polifona vrsta spominje u *Polifonoj kompoziciji*, a to je vokalna fuga. Bez detaljnih objašnjenja vrste navedeno je samo nekoliko cjelovitih primjera iz glazbene literature. Jeppesen također obrađuje vokalnu fugu uz detaljniju obradu teme i odgovora dok se u drugim knjigama ova vrsta ne spominje.

6. PRIMJENA ANALIZIRANIH KNJIGA/UDŽBENIKA U NASTAVI POLIFONIJE

Budući da knjige nisu pisane u obliku udžbenika koji su rađeni prema nastavnom planu i programu, one sadrže mnoštvo sadržaja koji nije propisan u nastavnom programu. Dakle, nastavniku se ne pruža mogućnost da uzme bilo koju od ovih knjiga i redom obrađuje navedeno gradivo. U svakom slučaju, nastavnik mora uložiti vlastiti trud po pitanju izbora količine gradiva te u izboru rasporeda obrade tog gradiva. Pritom se treba osvrnuti i na vrlo siromašnu satnicu predmeta te njegovo učenje tijekom dvije godine, dok se za harmoniju ima više vremena (osim u programu FMP). Neka su poglavlja razrađena mnogo opširnije i upravo je na nastavniku zadatak da odabere koji će dio gradiva odabrati za upotrebu u nastavi. Knjiga Franje Lučića, *Kontrapunkt*, usklađena je s nastavnim programom i sadrži mnoga potrebna poglavlja. Ono što nedostaje jest obrada slobodnog dvoglasja i troglasja te izrada dva floridusa na zadani cantus firmus u troglasju. Neka se poglavlja nalaze u knjizi, no vrlo su nedetaljno obrađena, poput obrade teksta, imitacije i kanona. Vokalne polifone vrste se ne spominju, no one nisu ni navedene kao zahtjev u programu srednjih glazbenih škola, dok u programu FMP stoji zahtjev za upoznavanjem i analizom vokalnih polifonih vrsta u prvom te izradom troglasnog moteta i madrigala u četvrtom razredu. Za obradu instrumentalnih vrsta potrebno je proučiti neku drugu knjigu.

Polifona kompozicija je, kao što smo naveli, namijenjena obradi instrumentalnog kontrapunkta koji je u programu srednjih glazbenih škola planiran samo informativno u četvrtom razredu, dok se u programu FMP u prvom razredu srednje škole zahtijeva obrada slobodnog dvoglasnog instrumentalnog stavka, dvoglasne imitacije i upoznavanje i analiza oblika instrumentalne polifonije (kanona, invencije i fuge). U četvrtom se razredu srednje škole traži obrada slobodnog troglasnog instrumentalnog stavka, troglasne imitacije, troglasne fuge i invencije te daljnja analiza polifone literature baroka. Sukladno tome, knjiga je i više nego opširna za traženo gradivo, no nudi mnogo upotrebljivih primjera iz glazbene literature koji mogu biti prezentirani učenicima.

Vokalna polifonija kao i *Kontrapunkt* obrađuje samo vokalnu glazbu te samim time nije dovoljna kao jedino nastavno sredstvo za nastavu Polifonije. Kao što je spomenuto, veliki dio nastavnog programa čini obrada kontrapunktskih vrsta koje se ne nalaze u ovoj knjizi. Samim time, ukoliko uzmemo u obzir da se nastavnik treba pridržavati programa, bio bi mu otežan rad te bi se trebao puno prilagođavati i sam osmišljati način obrade pojedine vrste. Drukčija situacija bila bi kada bi nastavnik sam mogao odlučiti o tijeku nastavnog procesa i načinu izlaganja gradiva, dakle, kada ne bi toliko zavisio o nastavnom planu i programu, no to

nije slučaj. Dakle, prateći nastavni program, ova knjiga može pratiti propisano gradivo od obrade floridusa jer upravo time u knjizi počinje poglavlje *Dvoglasje* (prvi zadatak je izrada kontrapunkta na cantus planus ili cantus coronatus). Naime, autor odmah upotrebljava i tekst, no nastavnik bi ga mogao izostaviti na početku. No, i to dvoglasje autor predlaže najprije izrađivati samo s konsonancama, a ukoliko su učenici išli po vrstama, već su naučili u prethodnim vrstama upotrebljavati disonance. Ukoliko se imitacija radi nakon obrade teksta, također ju je moguće obraditi prema ovoj knjizi. Učenicima je ponekad lakše shvatiti novo gradivo na temelju didaktičkih primjera, kojih u ovoj knjizi nema. No, zato je knjiga vrlo pogodna za primjere iz literature vezane za pojedino gradivo te iako su većinom vrlo kratki ulomci, to olakšava nastavniku pronalaženje cjelovitih kompozicija.

Knjiga Knuda Jeppesena mogla bi se shvatiti najprikladnijom nastavnom programu po pitanju vokalne polifonije. Poglavlje o povijesnom razvoju polifonije i poglavlje o modusima možda je preopširno obrađeno, no na nastavniku je da sam odluči što će prezentirati učenicima. Knjiga je vrlo sustavno rađena, posebice u poglavljima o obradi melodije i harmonije. Obraduje i slobodno dvoglasje i troglasje te tekst nakon kojeg tek dolazi imitacija. Kombinacije vrsta također su obrađene, kao i u Lučićevom *Kontrapunktu*. Jedino bi poglavlje o kanonu trebalo sadržavati nešto više informacija.

Knjiga *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint* Glena Gauldina pristupa nešto drugačije obradi materije od onoga na što smo navikli. Gradivo je razdijeljeno na nešto drugačije cjeline čijom se sustavnom obradom opet dolazi do jednakoga cilja. Ne sadrži obradu sadržaja po kontrapunktskim vrstama, no ovisno o tome koliko bi se nastavnik zadržao na obradi pojedinog gradiva, moglo bi se proći i više gradiva u jednakom vremenu. Za upotrebu u samoj srednjoj školi, cijela knjiga sadrži mnogo više informacija nego što ih je moguće ponuditi učenicima u ograničenom vremenu jer sadrži i četveroglasje do osmeroglasja, no zato je tu nastavnik kao osoba koja uvijek treba ulagati u svoje znanje i proširivati vidike za što je ova knjiga odlična. Od obrade vokalnih polifonih vrsta knjiga sadrži samo motet, pa bi se tako za preostale vrste kao i za instrumentalnu polifoniju trebala pružiti neka druga knjiga.

A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint Glena Gauldina knjiga je namijenjena obradi instrumentalnog kontrapunkta za koji su zahtjevi u nastavnom programu navedeni ranije. Knjiga je, prema tome, i više nego opširna i nudi mnoštvo tehnika i pristupa obradi te građe i upotrebljivija je za izučavanje na studiju glazbe dok se u srednjoj glazbenoj školi iz nje mogu preuzeti kvalitetni primjeri iz glazbene literature. Razlog tome je što je pristup obradi građe potpuno drugačiji nego u nastavnom programu i sličniji je načinu obrade

vokalne polifonije. S obzirom da se u programu zahtijeva samo upoznavanje literature instrumentalne polifonije te nešto malo skladanja u programu FMP, na nastavniku je izbor kojom će se literaturom poslužiti, koliko će opširno tome pristupiti i na koji način.

Udžbenici su dakle koncipirani na različite načine. Jedni su bolje napisani u metodičkom smislu od drugih, a isto tako jedni preciznije prate ono što se nalazi u propisanom nastavnom programu od drugih, iako su svi analizirani udžbenici napisani prije zadnje inačice propisanih planova i programa. Budući da je povezivanje nastavnih predmeta od neizmjerne važnosti u nastavnom procesu, posebice na području glazbe gdje je neophodno poznavanje svih sastavnica glazbe i njenih aspekata u svrhu poznavanja nekog djela ili posjedovanja neke glazbene vještine, bilo bi poželjno da i udžbenici pruže neki vid povezivanja, makar samo kao smjernicu koja se može dalje nadograđivati. Ovi udžbenici sami po sebi ne pružaju smjernice za korelaciju, no nastavnik je samostalno može osmisliti upotrebljavajući glazbenu literaturu koja je ponuđena u udžbenicima (naravno, uz literaturu koju je samostalno pronašao i odabrao za nastavu). Tu nastavnik postaje sukreator udžbenika i sam izabire nastavni sadržaj po tome što smatra korisnim i primjerenim učenicima te samim time dobiva još snažniju ulogu u nastavnom procesu. Dakle, nastavnik samostalno može odabrati intenzitet i redoslijed obrade nekog poglavlja kao i dodatne aktivnosti koje možda nisu propisane u nastavnom programu. Vidjeli smo da knjiga Glena Gauldina najviše odstupa od zahtjeva propisanih u nastavnom programu, no nitko ne garantira da se nastavni program neće mijenjati u budućnosti, ili barem postati fleksibilniji pa će nastavnici moći preuzeti i nešto od ovog načina obrade. Do tada, svakako je preporučljivo i ovakvu kvalitetnu građu uvrstiti u svoj obrazovni repertoar ukoliko ga se već nije dotaklo tijekom studija. Također je poželjno uključiti što više polifone glazbe osamnaestog stoljeća, iako nije mnogo zastupljena u nastavnom programu. Osim toga, nastavnik može učenicima predstaviti i glazbu koju su pisali skladatelji devetnaestog, a posebice dvadesetog i dvadeset prvog stoljeća kako bi proširili vidike i obogatili znanje o glazbenoj literaturi. Iako nastava Polifonije ne uključuje preveliku mogućnost upotrebe vizualnih medija, slušanje glazbe svakako zahtijeva upotrebu suvremene tehnologije te se ne treba ustručavati upotrebljavati i vizualne prikaze neke izvedbe ili pak snimanje izvedbe učenika. Nastavni sat je orijentiran na učenike i razvoj njihovih sposobnosti, a u današnje vrijeme se to najlakše i na najbrži način postiže upotrebom sredstava koja su njima bliska, koja stvaraju vizualne i auditivne podražaje. Na taj će način učenici lakše održati pažnju i biti motiviraniji za učenje koje će im tada biti lakše i zanimljivije.

7. ZAKLJUČAK

U ovome radu, naglasak je na pedagoškom pristupu i u uvodnom dijelu navedena su značenja pojma polifonije, među kojima je i ono u širem smislu, naziv za istodobno vođenje nekoliko melodijskih linija prema utvrđenim pravilima. Međutim, svladavanje tih pravila ne treba shvatiti kao cilj sam po sebi, već je njihova uloga ta da nas na što brži način dovedu do onoga što je suština izučavanja polifonije, stvaranje osjećaja za lijepo i razvoj kvalitetnog glazbenog ukusa. Dobrota i Reić Ercegovac (2016) ističu kako veliku ulogu za formiranje preferencija u glazbi imaju poznatost i ponavljanje glazbe. To se odnosi na ponavljanje nekog materijala unutar samog glazbenog djela jer na taj način taj nam materijal zvuči poznato i stvara nam ugodu dok ga ponovno čujemo, ali se odnosi i na višekratno slušanje istog djela. Nadalje, ukoliko je glazba složenija od optimalne razine koju slušatelj može razumijeti, ponovljeno slušanje te glazbe povećat će razinu sviđanja, a još će više tome doprinijeti zalaženje u analizu tog materijala što je i sastavni dio nastave Polifonije. Osim svega navedenog, glazba komunicira s našim emocijama tako da sustavno iznevjeruje naša očekivanja (Levitin, 2006). Kao nastavnici Polifonije trebali bismo to imati na umu pri odabiru glazbenih djela za nastavu. Isto tako, trebali bismo učenicima priuštiti dublji uvid u glazbeno djelo, u njegovu pozadinu i protkanost različitim teksturama koje predstavljaju način na koji melodijski, ritamski i harmonijski aspekti zajedno oblikuju cjelokupan zvuk. U jednom trenutku glasovi su vrlo blizu i zvuk je gust, zbijen, u drugom trenutku glasovi se razdvajaju te tvore široki slog, široki zvuk i upravo te izmjene gustoće, te neprestane promjene u teksturi daju neprocijenjivu vrijednost polifonog djela. Na nama je da uputimo učenike da to prepoznaju, cijene te da na kraju i sami budu u mogućnosti iskreirati tako nešto.

Nastava Polifonije na teoretskom odsjeku na Muzičkoj akademiji predstavlja proširenje ranije stečenih znanja u vidu pravila za izradu nekog djela, no kroz taj se dio vrlo brzo prolazi. Slijedi upoznavanje studenata s pravilnim načinom slušanja pojedinih glasova, s naglaskom na to da se vokalna polifonija izrađuje na klaviru i svi glasovi jednako zvuče, a u stvarnosti to nije tako. Dakle, to je mjesto gdje profesor upozorava na boje glasova, na njihove kombinacije, kako putem slušanja glazbe, tako i putem izvođenja naše, vlastite glazbe od strane kolega. Tek tada se može dobiti pravi dojam onoga što se radi i bilo bi poželjno to primjeniti još u srednjoj školi. Jer kao što Sanders (1919) kaže: „Ali proučavanje povijesnog kontrapunkta (...) rezultira glazbom, a ne mehaničkim smećem, ono omogućuje studentu očuvati karakteristike svake vrste u melodijskoj liniji, stvara vrata kojima se doseže suvremena harmonija, pokazuje studentu kako mijenjati sklad i osjetiti vlastiti ritam...“.

Pišući ovaj rad i promišljajući o raznim segmentima nastave Polifonije, naučila sam kako ni u jednoj situaciji ne postoji samo jedan smjer gledanja. Tako smo ovdje zaključili da ne postoji samo jedna knjiga za izučavanje, niti bi to bilo poželjno jer može odvesti u drugu krajnost, potpuno stagniranje i jednolično vođenje nastavnog procesa. Kako smo se dotakli i knjiga stranih autora, europskog i američkog, ovaj rad može biti poticaj i ohrabrenje nastavnicima da se sami otisnu u istraživanje dostupnog materijala koji je danas dostupniji nego ikada. Također, poželjno je gledati izvan okvira u načinu poučavanja, dakle osim onoga što se nalazi u udžbenicima, potrebno je proširiti vidike kako nama nastavnicima, tako i učenicima putem novih načina sagledavanja nekog glazbenog djela kroz što više slušanja prave glazbe, a nakon toga i vlastitog izvođenja vlastite glazbe.

8. LITERATURA

- Bušljeta, R. (2010) Didaktičko-metodička analiza odobrenih gimnazijskih udžbenika povijesti za drugi razred u školskoj godini 2008/2009. *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu*, 1 (2). Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 43-55.
- De la Motte, D. (1981) *Kontrapunkt*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG.
- Dobrota, S.; Reić Ercegovac, I. (2016) *Zašto volimo ono što slušamo: Glazbeno-pedagoški i psihologijski aspekti glazbenih preferencija*. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu.
- Gauldin, R. (1995) *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*. (drugo izd.) Illinois: Waveland Press, Inc.
- Gauldin, R. (1995) *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. (drugo izd.) Illinois: Waveland Press, Inc.
- Jeppesen, K. (1992) *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. (prijevod izdanja iz 1939. godine). New York: Dover Publications, Inc.
- Levitin, D. (2006) *This is Your Brain on Music*. New York: Dutton Penguin.
- Lučić, F. (1997) *Polifona kompozicija*. (drugo izd.) Zagreb: Školska knjiga.
- Lučić, F. (1969) *Kontrapunkt*. (drugo izd.) Zagreb: Školska knjiga.
- Magdić, J. (2006) *Vokalna polifonija. Renesansni strogi slog*. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- MZOŠ i HDGPP. (2008). *Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole*. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.

Peričić, V. (1987) *Instrumentalni i vokalnoinstrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Petrović, T. (2011) Zašto i kako poučavati kontrapunkt. *Theoria*, 13 (13), 38-41.

Petrović, T. (2000c) O programu predmeta Polifonija i njegovoj realizaciji. *Theoria*, 2 (2), 38-49.

Popović, A. (2017) Povijest glazbe kao poveznica teorijskih glazbenih disciplina i interpretacije glazbe. *Peti međunarodni simpozij glazbenih pedagoga*. Vidulin, S. (ur.). Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, str. 330-340.

Rojko, P. (2012) *Glazbenopedagoške teme*. Zagreb: naklada Jakša Zlatar.

Sanders, H. (1919) Counterpoint revolutionized. *The Musical Quarterly*, 5 (3), 338-347.

Tablica 5: Prikaz sadržajne analize udžbenika

	F. Lučić: <i>Kontrapunkt</i>	F. Lučić: <i>Polifona kompozicija</i>	J. Magdić: <i>Vokalna polifonija</i>	K. Jeppesen: <i>Kontrapunkt</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt šesnaestog stoljeća</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt osamnaestog stoljeća</i>
Vokalni kontrapunkt	+		+	+	+	
Instrumentalni kontrapunkt	+	+				+
Povijesni razvoj polifonije uz notne primjere			+			
Povijesni razvoj polifonije bez notnih primjera	+	+		+		
Modusi	+		+	+	+	
Ključevi	+		+	+	+	
Obilježja tona	+					
Notacija u renesansi			+	+	+	
Melodija	+		+	+	+	+
Harmonija				+		
Intervali	+		+		+	+
Cantus firmusi u duru i molu	+					
Cantus firmusi u starim načinima	+		+	+		
Jednostavni vokalni kontrapunkt u	+		+	+	+	

dvoglasju						
Jednostavni vokalni kontrapunkt u troglasju	+		+	+	+	
Jednostavni vokalni kontrapunkt u četveroglasju	+		+	+	+	
Jednostavni vokalni kontrapunkt u peteroglasju i više		+	+	+	+	
Dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi i duodecimi	+		+	+	+	+
Trostruki kontrapunkt	+		+	+		+
Četverostruki kontrapunkt	+		+	+		
Analiza polifonog djela			+		+	
Tekst	+	+	+	+	+	
Imitacija	+	+	+	+	+	+
Kanon	+	+	+	+	+	+
Motet		+	+	+	+	
Misa		+	+	+		
Madrigal		+	+			

Vokalna fuga		+		+		
Instrumentalna fuga	+	+				+
Jednostavna fuga	+	+				+
Fuga sa stalnim kontrapunktom		+				+
Dvostruka, trostruka i četverostruka fuga		+				+
Invencija		+				+
Preludij		+				+
Passacaglia		+				+

Tablica 6: Prikaz primjera iz literature u udžbenicima

	F. Lučić: <i>Kontrapunkt</i>	F. Lučić: <i>Polifona kompozicija</i>	J. Magdić: <i>Vokalna polifonija</i>	K. Jeppesen: <i>Kontrapunkt</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt šesnaestog stoljeća</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt osamnaestog stoljeća</i>
Renesansa	+	+	+ ¹¹	+ ¹²	+	
Barok	+	+				+
Klasicizam	+	+				+
19. i 20. stoljeće	+	+				
Hrvatski skladatelji	+		+			

¹¹ Većina primjera iz literature uključuje Palestrininu glazbu, no navedeno je i nekoliko djela drugih renesansnih kompozitora

¹² Ibid.

Tablica 7: Prikaz glazbenih primjera i vježbi u udžbenicima

	F. Lučić: <i>Kontrapunkt</i>	F. Lučić: <i>Polifona kompozicija</i>	J. Magdić: <i>Vokalna polifonija</i>	K. Jeppesen: <i>Kontrapunkt</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt šesnaestog stoljeća</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt osamnaestog stoljeća</i>
Didaktički primjeri	+	+		+	+	+
Vokalni polifoni oblici	+	+	+	+	+	
Instrumentalni polifoni oblici	+	+				+
Kontrapunktske vrste	+			+		
Modusi	+		+	+	+	
Durski i molški tonaliteti	+	+				+
Stari ključevi	+	+	+	+		
Moderni ključevi	+	+	+	+	+	+

Tablica 8: Prikaz didaktičko-metodičkih aspekata u udžbenicima

	F. Lučić: <i>Kontrapunkt</i>	F. Lučić: <i>Polifona kompozicija</i>	J. Magdić: <i>Vokalna polifonija</i>	K. Jeppesen: <i>Kontrapunkt</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt šesnaestog stoljeća</i>	R. Gauldin: <i>Kontrapunkt osamnaestog stoljeća</i>
Logičan slijed		+	+		+	+

sadržaja						
Metodički razrađene cjeline			+	+	+	+
Jasno i precizno objašnjene cjeline	+	+	+	+	+	+
Prikladan omjer cjelina s obzirom na važnost sadržaja		+	+		+	+
Verbalni zadaci i pitanja			+	+	+	+
Slike						
Sheme ili tablice	+	+	+	+	+	+
Prikladno za upotrebu u nastavi s obzirom na opseg	+		+			
Mogućnost povezivanja s ostalim teorijskim disciplinama						