

Upoznavanje glazbe iz razdoblja renesanse - smjernice za nastavu vokalnog kontrapunkta

Antolović, Mihaela

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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:116:228365>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-04**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I TAMBURE

akademska godina: 2023./2024.

MIHAELA ANTOLOVIĆ

**UPOZNAVANJE GLAZBE IZ RAZDOBLJA
RENEŠANSE – SMJERNICE ZA NASTAVU
VOKALNOG KONTRAPUNKTA**

DIPLOMSKI RAD

mentor: Vjekoslav Nježić, red. prof. art.



ZAGREB, 2024.

UNIVERSITY OF ZAGREB
ACADEMY OF MUSIC
MUSIC PEDAGOGY AND TAMBURA DEPARTMENT

academic year: 2023./2024.

MIHAELA ANTOLOVIĆ

**INTRODUCTION TO RENAISSANCE
MUSIC - GUIDELINES FOR TEACHING
VOCAL COUNTERPOINT**


GRADUATION THESIS

supervisor: Vjekoslav Nježić, full professor of arts



ZAGREB, 2024.

Prihvatanje i prijava rada	
mentor/ica:	Vjekoslav Nježić, red. prof. art.
potpis:	
datum prijave:	18. listopada 2024.

Izjava o autorstvu rada i suglasnost za javnu objavu	
Izjavljujem da sam jedini/a autor/ica diplomskoga rada pod naslovom (upisati naslov na hrvatskom jeziku) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način, bez pravilnog citiranja, korišteni dijelovi tuđih radova. Suglasan/na sam s javnom objavom rada.	
potpis:	
opaska:	papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Obrana rada	
datum obrane:	29. listopada 2024.
mjesto:	Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
članovi povjerenstva:	1. Vjekoslav Nježić, red. prof. art.
	2. Nikolina Matoš, doc. dr. sc
	3. Ivor Prajdić, asist.

ZAHVALE

Veliku zahvalnost dugujem svojem mentoru, red. prof. art. Vjekoslavu Nježiću, koji mi je svojim savjetima pomogao pri stvaranju sadržaja diplomskog rada i pružio mi sve potrebne alate za pisanje o ovoj temi.

Posebnu zahvalnost iskazujem pročelnici glazbene pedagogije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, doc. dr. sc. Nikolini Matoš, koja mi je pomogla pri odabiru teme i bez koje ovaj rad ne bi bio uspješno završen.

Nadalje, zahvaljujem se i gospođama u knjižnici Muzičke akademije Zagreb, bez kojih ne bi imala prijeko potrebne literature za pisanje ovog rada.

Veliko hvala i svim mojim kolegicama i kolegama, prijateljicama i prijateljima koji su uvijek bili uz mene i koji su ovih 10 semestara učinili nezaboravnim.

Također, hvala i mojoj sestri, mag. oec. marketinga i komunikacija, Gabrieli Antolović, koja je uzela na sebe odgovornost da bude lektor ovoga rada.

I na kraju, najveću zaslugu za moje uspjehe pripisujem svojim roditeljima i ostatku obitelji, koji su mi bili podrška u sretnim i u teškim trenucima, a bez njih sva moja postignuća ne bi bila moguća.

Puno Vam hvala svima!

Sažetak

Rad je fokusiran na razdoblje renesanse te pruža uvid u njezina ključna obilježja glazbe koja uključuju jednostavne harmonije, melodijsku izražajnost te suptilni spoj vokalnih i instrumentalnih izvedbi. Poseban naglasak stavljen je na vokalni kontrapunkt, središnju tehniku tog razdoblja koja se u današnje vrijeme poučava u glazbenim školama i akademijama diljem svijeta. Za kvalitetnu i učinkovitu nastavu vokalnog kontrapunkta te lakše razumijevanje predmeta, ponuđene su smjernice u kojima se primjenjuju razne metode, poput slušanja, pjevanja, analize, asocijacije, evidencije intervala i skladanja. Važnost primjene ovih metoda leži u mogućnosti prepoznavanja auditivne slike kod učenika, razumijevanju tehničke osnove i razvijanju osjećaja za melodijsko kretanje. Kroz detaljno razrađeno uvođenje kontrapunktskih vrsti u nastavi vokalnog kontrapunkta, nastavnike se potiče na prilagodbu nastave potrebama učenika te stvaranje poticajnog okruženja za učenje. U radu se ističe i poticanje samostalnosti kod učenika pri odabiru vlastitih skladbi kako bi se razvijala njihova kreativnost, dok nastavnici daju smjernice, motivirajući na pjevanje i interpretiranje tekstualnih fraza s fokusom na izgovor, ispravnu akcentuaciju i izražajnost kako bi učenici osvijestili povezanost teksta i glazbe. Ovim pristupom učenici postižu cjelovito razumijevanje renesansne glazbe i vokalnog kontrapunkta, razvijajući tehničke vještine i produbljujući razumijevanje glazbenih formi i stilova.

Ključne riječi: Kontrapunkt, Metodologija, Polifonija, Renesansna glazba, Vokalna glazba

Summary

The focus of this thesis is on the Renaissance period, providing an insight into its key musical characteristics, including simple harmonies, melodic expressiveness, and the subtle fusion of vocal and instrumental performances. Special emphasis is placed on vocal counterpoint, a central technique from this era that is still taught in music schools and academies worldwide. To enhance the quality and effectiveness of teaching vocal counterpoint, as well as to facilitate easier comprehension, guidelines are offered that employ various methods such as listening, singing, analysis, association, interval notation, and composition. The importance of these methods lies in their ability to foster auditory recognition, an understanding of technical foundations, and the development of a sense of melodic movement among students. Through a detailed introduction of species of counterpoint in the teaching of vocal counterpoint, teachers are encouraged to adapt their instruction to meet the needs of students and create a stimulating learning environment. Additionally, the paper underscores the importance of fostering independence in students when selecting their own compositions to nurture creativity, while teachers provide guidance, encouraging singing and interpretation of textual phrases with a focus on pronunciation, correct accentuation, and expressiveness, helping students become aware of the connection between text and music. This approach allows students to achieve a comprehensive understanding of Renaissance music and vocal counterpoint, developing technical skills and deepening their understanding of musical forms and styles.

Key words: *Counterpoint, Methodology, Polyphony, Renaissance Music, Vocal music*

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Renesansna glazba.....	2
2.1. Glazba rane renesanse (1400 - 1470.)	3
2.1.1. Glazbenici rane renesanse	4
2.1.2. Utjecaj glazbenika rane renesanse	5
2.2. Glazba srednje renesanse (1470 - 1530.).....	5
2.2.1. Glazbenici srednje renesanse.....	7
2.2.2. Utjecaj glazbenika srednje renesanse	7
2.3. Glazba kasne renesanse (1530 - 1600.)	8
2.3.1. Glazbenici kasne renesanse	10
2.3.2. Utjecaj glazbenika kasne renesanse	11
3. Teorijske osnove renesansne glazbe.....	13
3.1. Povijest renesansnog kontrapunkta i modalni sustavi.....	13
3.2. Tehnike skladanja renesansne glazbe.....	19
3.2.1. Stari ključevi i mjere	19
3.2.2. Melodija.....	19
3.2.3. Suzvučja (tretman konsonanci i disonanci).....	22
3.2.4. Stilske karakteristike i principi izrade kontrapunkta.....	24
3.2.5. Prilagodba teksta u renesansnoj glazbi	38
3.2.6. Imitacija i kanon.....	40
3.3. Glazbeni oblici renesanse.....	46
3.3.1. Motet.....	46
3.3.2. Misa.....	47
3.3.3. Madrigal	50
4. Zaključak	52
Literatura	53
Popis kratica	54
Popis slika.....	55
Popis (notnih) primjera.....	55

1. Uvod

Renesansa je period petnaestog i šesnaestog stoljeća, a obilježeno je istraživanjem i otkrićima novih krajeva, poticanjem interesa za antičko nasljeđe kroz humanistički pokret te nastavkom klasičnog učenja u intelektualnim i praktičnim područjima. Termin „renesansa“ uveden je u 19. stoljeću, kada su povjesničari period od 14. do 16. stoljeća opisivali razdobljem "ponovnog rađanja" svjetovne kulture u područjima arhitekture, književnosti, filozofije i humanizma, znanosti, tehnologije, obrazovanja, učenja i umjetnosti. Značajne promjene i napredak u segmentu umjetnosti odnosi se i na glazbenu umjetnost. Glazba je bila važan dio renesansne kulture, doprinoseći sveukupnom procvatu umjetničkog izraza tog razdoblja. Povijest glazbe je izrazito složena i dinamična, s prijelazima između razdoblja koji su često fluidni i podložni interpretaciji. Iz tog razloga, granica između Srednjeg vijeka i renesanse u glazbenoj povijesti nije precizno određena. Kriteriji za određivanje te granice uključuju razlike u primjeni glazbenih tehnika, pri čemu su neke bile suvremenije od drugih, bez umanjivanja važnosti prethodnika renesanse. Isto tako povjesničari ne smatraju 15. i 16. stoljeće razdobljem humanizma nasuprot teocentrizma. Humanizam je intelektualni pokret koji se fokusirao na ljudsku prirodu i klasičnu antiku, dok teocentrizam stavlja Boga u središte svih događaja i tumačenja povijesti. Iz tog razloga je koncept "renesanse" u glazbenom kontekstu i dalje predmet stručnih diskusija. (Brown, Stein, 1999: 1-4)

2. Renesansna glazba

Tradicionalni opisi glazbe u renesansi često su fokusirani na Italiju no nedostatak dokumentacije o glazbenim praksama te regije ograničava cjelovito razumijevanje glazbene prošlosti. Stoga su uz Italiju značajna središta glazbene umjetnosti bile povijesno-geološke pokrajine Flandrija i Burgundija. Flandrija je regija u sjevernom dijelu Belgije, a Burgundija obuhvaća prostor istočnog dijela Francuske. U tim regijama, crkva je bila glavni pokrovitelj umjetnosti. Unutar vjerskih zajednica djelovale su glazbene škole koje su potaknule razvoj profesionalnih glazbenika i majstorstva. Profesionalni glazbenici često su djelovali na dvoru, što je omogućilo neformalno prenošenje znanja, njegujući glazbeni amaterizam.

Zbog utjecaja crkve na glazbeno obrazovanje, skladatelji su primarno skladali sakralnu glazbu, dok se svjetovna glazbena tradicija razvijala s prisutnošću humanizma. U sakralnoj glazbi, zastupljene glazbene vrste bile su polifone mise i moteti. Mise su se oblikovale kao ciklusi s pet glavnih dijelova zvanih *Ordinarij: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* i *Agnus Dei*, temeljenih na istom glazbenom materijalu, a moteti su donosili inovativne glazbene tehnike i nova rješenja u postavljanju tekstova. U svjetovnoj glazbi bili su zastupljeni madrigali i višeglasne popijevke često skladane uz instrumentalnu pratnju. Obrade svjetovne poezije, poput glazbenih žanrova *francuska šansona* u 15. stoljeću i *talijski madrigal* u 16. stoljeću, odražavale su književna zbivanja i pridonosile stvaranju paneuropskog glazbenog jezika. S razvojem glazbenih vrsta, skladatelji postepeno napuštaju gregorijanski koral kao osnovu za polifone skladbe, što je omogućilo razvoj novih tehnika, poput korištenja *cantus firmusa* (latinski za *čvrsta pjesma*). Cantus firmus je unaprijed postojeća melodija koja se primjenjuje kao temelj za polifonijsku kompoziciju. U razdoblju renesanse, pojam cantus firmus obično se odnosio na gregorijanski koral ili neku drugu sakralnu melodiju u duljim notnim vrijednostima, dok su se ostali glasovi dodavali kao kontrapunkt. Skladatelji su također proširili sastav na više dionica, razvijajući složeni polifoni slog. Skladbe su pisane za pjevanje *a capella* (način pjevanja vokalnog sastava bez instrumentalne pratnje), koje su izvodili muški zborovi. U visokim dionicama, dječaci ili kastrati pjevali su falsetom, tehnikom pjevanja kojom muški glasovi, uglavnom tenori, imitiraju opseg ženskih glasova. (Golčić, Fočić, 2022: 112-249)

2.1. Glazba rane renesanse (1400 - 1470.)

Glazba u ranoj renesansi je često bila oblikovana prema rondeau stilu (glavni oblik glazbe, strukturiran oko fiksnog obrasca ponavljanja stiha s refrenom) sa sopranski dominirajućim pjesmama i određenom uniformnošću u stilu. Skladatelji su često koristili izoritmičku tehniku (glazbena tehnika koja koristi ritamski uzorak *talea* koji se ponavlja u glasovnom dijelu skladbe) za važne motete. Ovi moteti često su bili posvećeni svecima ili su reflektirali suvremene događaje, ponekad koristeći izoritmiju u jednom ili dva donja glasa. Skladatelji su, osim izoritmičkih moteta, stvarali *pjesma-motet* s lirskim karakterom na postojeći napjev ili parafrazirani napjev u gornjem glasu. Neki moteti su bili bez preuzetog napjeva na liturgijske tekstove. (Brown, Stein, 1999: 54-57).

Rukopis Old Hall dokumentira utjecaj engleske glazbe na europske skladatelje spajajući engleske, francuske i talijanske stilove iz kasnog 14. i ranog 15. stoljeća. Primjerice, u rukopisu se nalaze kompozicije u stilu kontinentalne šansone s prevladavajućim gornjim glasovima, kompozicije u kojima se koristi kanon i kompozicije koje su često temeljene na francuskoj tehnici izoritmije te engleskoj tehnici diskanta. Diskantne tehnike u rukopisu Old Hall uključuju jednostavne improvizacije kontrapunkta na napjev koji je najčešće bio postavljen u srednjem glasu. U ovom rukopisu opisuje se kako su engleski skladatelji koristili još jednu improvizacijsku tehniku zvanu *faburden*. Ova improvizacija je bila u tri dijela te je za nju karakteristično da je cantus firmus u srednjem glasu, naspram kojeg se improvizira donji glas u terci ili kvinti, a gornji glas u kvarti. Postojan je i kontinentalni *faux-bourdon* koji je, naspram *faburdena*, poluimprovizacijska tehnika s napjevom u gornjem glasu u ukrašenoj verziji i fluidnom ritmu; slično slobodno komponiranom sopranu. Donji glas se u *faux-bourdonu* kreće dijelom paralelno, a dijelom suprotno od soprana, dok nezapisani srednji glas slijedi sopran uvijek točno kvartu ispod njega. Misa je bila neziostavan dio renesanse, pa je većina rukopisa bila posvećena dijelovima Ordinarija mise, obično počinjući s *Glorijom* i često bez *Kyriea*, koji je zamijenjen napjevom obogaćenim tropima – tekstualnim dodacima prilagođenima liturgijskim prilikama. (Brown, Stein, 1999: 7-16)

U 15. stoljeću crkveni zborovi opskrbljivali su se notnim knjigama i pjesmaricama, *chansonnerima* (hrv. šansonijeri). Šansonijeri su bili rasprostranjeni diljem zapadne Europe, a neki od najpoznatijih šansonijera su Kopenhagenski šansonijer i Dijonski rukopis. Italija je imala i elegantne šansonijere, uključujući Florentinski i Sevilleski šansonijer. Zajednička značajka ovih rukopisa je česta prisutnost francuskih šansona što je označavalo popularnost

francuske kulture tog razdoblja. Šansonijeri su sadržavali glazbu velikih i manje poznatih skladatelja rane renesanse te svjetovnu glazbu izvođenu na dvorovima, pružajući uvid u glazbeni ukus i običaje tog vremena. (Brown, Stein, 1999: 76-79)

2.1.1. Glazbenici rane renesanse

Tijekom rane renesanse, Italija je privukla mnoge važne glazbenike, uglavnom iz sjevernih regija poznatih kao „s one strane planine“ (tal. *oltremontana*). Iz sjevernih regija, vojvodstvo Burgundije preuzelo je vodeću ulogu u glazbenom obrazovanju, angažirajući vrhunske glazbenike i potičući obrazovanje u crkvama i lokalnim organizacijama. Kao rezultat, mnogi istaknuti skladatelji tog razdoblja dolazili su iz Burgundije. Burgundski skladatelji pretežito su skladali sakralnu glazbu, dok su svjetovne kompozicije, poput šansona i moteta, bile za dvorske proslave i privatna okupljanja (Brown, Stein, 1999: 22-25).

Engleski skladatelji su oblikovali glazbeni stil s jasno definiranim formalnim oblicima i bogatim višeglasjem, često prekidanim duetima dvaju melodioznih glasova. Prilikom skladanja često su koristili tradicionalnu strukturu s glavnim melodijskim glasom (*superius*), potpornim melodijskim glasom (tenorom) i popunjenim glasom (kontratenorom). Brown (1999: 7-20) melodije opisuje fluidnim, s promjenjivim naglascima i sinkopama, unutar čvrstog metričkog okvira. Često su se koristile uzlazne i silazne terce koje stvaraju melodijske linije unutar trozvuka, završavajući kadencom. Kadence su često završavale u harmonijskom obrascu VII-I (*Landinijeva kadenca*) ili V-I s „oktava-skok kadencama“ gdje kontratenor skače za oktavu kako bi se očuvalo vođenje glasova. Disonance su bile kontrolirane te su se izbjegavale konsonantnom harmonijom, a često su se koristile zaostajalice 7-6 ili 4-3. Skladatelji su eksperimentirali s različitim glazbenim formama, poput cikličke Mise, spajajući stavke istom melodijom i postavljajući ordinarijski dio mise kako bi izbjegli liturgijske promjene. Kasniji engleski skladatelji počeli su adaptirati kontinentalne obrasce, dok su neke šansone s francuskim tekstovima pokazivale jasnu povezanost s burgundskom tradicijom, umanjujući razliku između engleskih i francuskih šansona. Kao posljedica, neki engleski skladatelji su se u potpunosti asimilirali u strane glazbene tradicije, a oni koji su ostali su razvili autentičan stil izvan utjecaja kontinentalne glazbene scene.

Najistaknutiji engleski skladatelji rane renesanse bili su **Leon Power** i **John Dunstable**. Uz njih, franko-nizozemski skladatelji **Guillaume Dufay** i **Gilles Binchois** poznati su kao

pioniri novog glazbenog stila te **Johannes Ockeghem** i **Antoine Busnoys** kao ključni nasljednici njihovih inovacija. (Brown, Stein, 1999: 7-76)

2.1.2. Utjecaj glazbenika rane renesanse

Bolje razumijevanje glazbe u određenom povijesnom razdoblju proizlazi iz otkrića najutjecajnijih djela. Njihovu kvalitetu mjere glazbeni teoretičari. Od mnogih važnih glazbenih teoretičara razdoblja renesanse, Brown (1999: 7-16) je izdvojio riječi jednog od najcjenjenijih, Johannes Tintoris: »Iako se čini nevjerojatnim, ne postoji nijedno glazbeno djelo koje nije skladano u posljednjih četrdeset godina, a koje učenjaci smatraju vrijednim slušanja.« Tim riječima je Tintoris u predgovoru traktata o kontrapunktu iz 1477. godine naglasio savršenstvo glazbe svoga vremena u odnosu na stariju glazbu s visokim stupnjem disonance koja prirodno ne pogoduje ljudskom uhu.

Tintoris nije jedini izvor naklonjen glazbi svog vremena. U pjesmi burgundijskog pjesnika i diplomata Martina le Franca *Le champion des dames* iz 1441. godine, opisuje se novi pristup stvaranja elegantnih konsonanci *frisque concordance*, razvijen sa strane Dufaya i Binchoisa. Uzorom na Dunstablea, primjenjivali su engleski stil *la contenance angloise* i unosili veselje u svoju glazbu *joyeux et notable*. Glazbeni idiom *contenance angloise* ili engleski način, predstavlja pankonsonantni i homogeni zvuk engleske polifonije 15. stoljeća, a karakterizira ga jasna deklamacija latinskih tekstova i melodična fluidnost doprinoseći bogatstvu i slatkoći zvuka. (Brown, Stein, 1999: 7-16)

2.2. Glazba srednje renesanse (1470 - 1530.)

Tijekom 15. i 16. stoljeća utjecaj talijanskih skladatelja postupno je rastao. Ovaj porast vidljiv je u pjesmaricama iz tog razdoblja u kojima je pronađeno više skladbi s talijanskim naslovima. Unatoč porasti talijanskih glazbenika i dalje su se njegovali strani glazbenici jer su se skladbe u nekim pjesmaricama temeljile na popularnim melodijama koje su sjeverni skladatelji prerađivali u polifone aranžmane. Improvizirana glazba igrala je ključnu ulogu u talijanskoj glazbenoj kulturi tog razdoblja no malo je izvora sačuvano zbog usmene tradicije. Koristili su se instrumenti poput lutnje, harfe i *lire da braccio* (fidula sa sedam žica) za stvaranje akorda. Najveći korpus talijanske sakralne glazbe oko 1500. g. činile su *laude*. Laude su bile himne pohvale i predanosti koje su često izvodili laici, posebno članovi *Compagnie di Laudesi*

(društva pjevača lauda). Tekstovi lauda često su se koristili na monofone i polifone svjetovne melodije. Najveće zbirke lauda objavio je tiskar Ottaviano Petrucci u knjizi *Frottole* iz 1507. g. i *Innocentiusa Dammonis* iz 1508. godine. Nakon 1500. godine, razvijalo se dublje razumijevanje harmonije i njezine uloge u glazbenim oblicima kroz odnos teksta i glazbe, potaknut interakcijama između sjeverne i južne Europe. Promjene u glazbenom stilu rezultirale su zamjenom tradicionalnog polifonog stila novim pristupom. Nova glazba je slobodnija i fluidnija s produljenijim melodijskim linijama, a motivi služe kao osnovni elementi za skladanje. Tehnika točke imitacije, koja se paralelno razvijala, doprinijela je harmonijskoj i kontrapunktskoj složenosti skladbi. Pojavila se i nova kompozicijska inovacija poznata kao "harmonijska koncepcija", gdje su glasovi bili jednako važni, čineći glazbu izražajnijom i intimnije povezanom s tekstom. Iako se ova glazba često izvodila a cappella, instrumenti nisu uvijek bili isključeni. (Brown, Stein, 1999: 82-101)

Krajem 15. stoljeća zaživjeli su različiti oblici poezije, od kojih je najpopularniji bila *frottola*. Frottola je lirski oblik koji se sastoji od sekstina i refrena zvanog *ripresa*. Melodije su obično slogovno usklađene ili s tekstom ili s kratkim melizmima te vode prema ženskim kadencama stvarajući osjećaj mekšeg završetka. Izvođači su često koristili isti raspon, preklapajući glasove i stvarajući površno kontrapunktsku teksturu. Akordi se uglavnom temelje na trozvucima s progresijama I-IV-V. Zbog svoje karakteristične teksture i osjećaja za harmoniju, frottole su bile pogodne za solo pjevanje uz pratnju lutnje ili instrumentalnog ansambla, a izvodile su se i a cappella. U prvim desetljećima 16. stoljeća, frottola postaje sredstvo za izražavanje vrhunskih pjesničkih djela, povezujući se s ozbiljnijim umjetničkim ciljevima. (Brown, Stein, 1999: 87-94)

Velika glazbena važnost za srednju renesansu pridodaje se i karnevalu u Firenzi krajem 15. stoljeća. Karneval se održavao prije Korizme, tijekom *Calendimaggia*, tradicionalnog festivala obilježavanog početkom svibnja. Karnevalske pjesme su strukturom varirale od jednostavnih strofnih s prokomponiranom glazbom do složenijih s ripresom, piedima (dva alternativno rimujuća stiha) i voltom (završni dio s promjenjivim brojem stihova). Karnevalske pjesme iz Firence razlikuju se od mantovskih frottole po svojoj vokalnosti u sva četiri dijela. Njihov stil je jednostavniji i manje sličan tehnikama improvizatora. Tekstura je obično homoritmična, a unutarnji glasovi nisu tako aktivni kao u frottolama. (Brown, Stein, 1999: 94-99)

2.2.1. Glazbenici srednje renesanse

Glazbeni život u talijanskim dvorovima i gradovima bio je oblikovan prisustvom oltremontana. Zbog međusobnog utjecaja, sjeverna polifonija i talijanska improvizacija suživjele su tijekom 15. stoljeća. Talijanski improvizatori svirali su na instrumentima i koristili su formule za pjevanje talijanskih pjesama u kojima varira osnovni okvir s deklamatornim stilom i harmonijskom strukturom, diferencirajući ih od melizmatične franko-flamanske polifonije. Kao najistaknutije talijanske skladatelje srednje renesanse, Brown (1999: 82-159) ističe **Lorenza de' Medicija, Alessandra Coppinija, Bartolomea degli Organija i Bernarda Pisana**, dok je kod nizozemskih skladatelja istaknuo **Alexandera Agricolu, Jacoba Obrechta, Loyseta Compèrea, Heinricha Isaaca i Pierrea De La Ruea**.

Francuski skladatelji srednje renesanse **Josquin des Prez** i **Jean Mouton**, istaknuli su se po svojoj sofisticiranoj i tehnički naprednoj polifoniji. Josquin des Prez je posebno naglašen kao uzor generacijama kasnijih skladatelja. Njegova djela odlikuju razrađenijom melodijom i preciznim ritmom. Poseban naglasak stavlja na jasnu deklamaciju teksta i primjenu cantus firmusa u različitim glasovima. Josquin u svojim motetima često koristi progresivne kadence i potpuna suzvučja, dok se u svjetovnim skladbama oslanja na imitativni kontrapunkt i kanonske tehnike. (Brown, Stein, 1999: 82-159)

2.2.2. Utjecaj glazbenika srednje renesanse

Većina frottolista bila je iz sjeverne Italije, a razvoj frottole bio je pod pokroviteljstvom markize Mantove, Isabelle d'Este. Isabella je smatrana jednom od najistaknutijih figura talijanske renesanse, a glazba je bila prikladna zabava za aristokratske žene poput nje. Podržavala je glazbu koja odražava nježnost i osjetljivost, pa su žene svirale na nježnim instrumentima poput lutnje, viole ili čembala. Pod Isabellinim pokroviteljstvom istaknuta su dva frottolista, **Marco Cara** i **Bartolomeo Trombocino**. (Brown, Stein, 1999: 87-94)

Najveći korpus frottola iz 16. stoljeća sačuvao je tiskar Ottaviano Petrucci u jedanaest volumena objavljenih u Veneciji. Prema Brownu (1999: 87-101), Petrucci je bio prvi tiskar koji je usavršio tehnike potrebne za objavljivanje polifone glazbe u pokretnom tisku. Svaka stranica prolazila je dva puta kroz tisak, pri čemu su okviri otisnuti odvojeno od notnih glava, stilova i tekstova. Njegova prva knjiga *Harmonice musices odhecaton A* predstavlja početak tiskane antologije polifone glazbe. Uz Petruccija, jedan od najpoznatijih inovatora glazbenog tiskarstva

i izdavača frottola bio je hrvatski tiskar i skladatelj **Andrea Antico da Montona**. Njegovo najznačajnije izdanje *Frottole intabulate per sonare organi libro primo* predstavlja najraniju talijansku zbirku tabulatura (vrsta notacije za instrumentalnu glazbu) za orgulje, čime je dao značajan doprinos razvoju glazbene tiskarske tradicije. (Stipčević, 1997: 49-53)

2.3. Glazba kasne renesanse (1530 - 1600.)

U 16. stoljeću razvoj glazbenog tiskarstva je potaknut inovacijama poput pokretnih slova, omogućujući širu distribuciju i razvoj tržišta za tiskanu glazbu. Paralelno s time, glazba je sve više bila oblikovana sviješću o retoričkim i izražajnim mogućnostima prilagodbe glazbe tekstu. Josquinova glazba, cijenjena dugo nakon njegove smrti, služila je kao model za skladbe u kasnoj renesansi. Skladatelji su koristili tehnike imitacije gdje se isti melodijski materijal redom izvodi u svim glasovnim linijama na različitim visinama tonova te su krenuli razvijati nove žanrove. Parodijska tehnika postala je ključni dio skladanja misa, primjenjujući se i na madrigale, šansone, instrumentalna djela i motete. Nova vrsta šansone, razvijena u pariškom krugu pod utjecajem francuskih retoričara i njihovog humanističkog interesa za klasične ideale, postala je međunarodno popularna. Glazbeni stil nove šansone oblikovali su faktori poput slobodnije i zgusnutije forme, česte promjene metra i intimniji sadržaj teksta. Melodijske fraze su bile podređene poeziji. Paralelno s time, talijanski madrigal postao je međunarodni glazbeni žanr. Madrigali su se odlikovali nepravilnom formom i varijacijama u duljini stihova, često s novim melodijama za svaku strofu i različitim pjesničkim oblicima poput soneta. Ističu se dvije ključne karakteristike zvukova i ritmova riječi: *piacevolezza* (slatkoća) i *gravita* (dostojanstvo). Te karakteristike omogućuju skladateljima ilustraciju svake riječi u pjesmi glazbom, kao što su brze note za riječ *trčanje* ili pauze za *umiranje*. Tvrde riječi bile su povezane s molskim akordima i disonancama, dok su vesele riječi korištene s durskim akordima i konsonancama. Madrigali su se skladali za različite prigode, a izvođeni su a capella ili uz instrumentalnu pratnju. Razlikujemo ozbiljne madrigale skladane za profesionalce i lakše oblike za šire društvene slojeve. (Brown, Stein, 1999: 165-206)

Španjolska je također razvila jedinstveni stil koji je počeo sadržavati elemente homofonije, doprinoseći jasnoj deklamaciji teksta, dok su floridni ukrasi i imitacija često korišteni za stvaranje bogatije teksture. To se posebno očituje u djelima uključenih u rukopis Segovije - najveći i najkarakterističniji španjolski repertoar glazbe s naglaskom na svjetovne pjesme poput *romanci* i *villancica*. Villancica je često temeljena na tradicionalnim obrascima akorda (I-IV-

V) te ih karakterizira patetično, kontemplativno, ozbiljno ili lirsko raspoloženje. Romance imaju četiri fraze glazbe te ih se smatra nacrtima za sofisticiranu, dvorsku glazbu. Razvio se i novi žanr *ensalada* (španj. salata, mješavina), polifona svjetovna glazba koja miješa jezike i dijalekte. (Brown, Stein, 1999: 213-271)

Uvođenje talijanskog madrigala i žanra *ensalada* obogatilo je europsku svjetovnu glazbenu scenu, dok su u crkvenoj glazbi, engleski skladatelji stvorili nacionalni stil. Harrison (1960: 303) je sažeo položaj engleske crkvene glazbe početkom 16. stoljeća kada je napisao da su "konzervativni dizajn i floridni stil najkarakterističnije značajke engleskih skladbi od smrti Dunstablea do reformacije". Engleski skladatelji su i dalje skladali na latinskom i engleskom jeziku te su se skladale anglikanske himne *anthem* i jednostavnija glazba namijenjena kongregacijskom sudjelovanju. Skladatelji su se okrenuli ranije zanemarenim sakralnim tekstovima, poput psalama te rijetko korištenim dijelovima liturgije. Stil engleskih himni kasnog 16. stoljeća temelji se na jednostavnoj nota-protiv-note polifoniji, koja omogućuje jasnoću dikcije i izražajnu fleksibilnost. (Brown, Stein, 1999: 213-239)

U Njemačkoj se tradicija monofonih pjesama nastavila razvijati kroz Meistersingere, amaterske glazbenike srednje klase koji su se modelirali prema srednjovjekovnim Minnesingerima. To je doprinjelo razvoju jedinstvenog polifonog žanra svjetovne glazbe skladanog za dvorske krugove, tzv. *tenorlieder*. Tenorlieder je sadržavao *cantus firmus* u srednjem glasu (tenoru), dok su drugi glasovi pružali polifonijsku pratnju. Sakralna glazba u njemačkim zemljama nije razvila toliko izražen zaseban stil kao svjetovna glazba, osim u kongregacijskim pjesmama i drugim skladbama koje su rasle unutar protestantske reformacije. (Brown, Stein, 1999: 206-213)

U 16. st. razvijeni su i novi instrumentalni žanrovi poput *ricercara*, *fantazija*, *toccata*, plesne glazbe poput *pavana*, *galliarda*, *branla* i *allemanda* (često objavljivanih kao setovi ili suite), varijacija te skladbi za solo instrumente poput lutnje i klavijatura. Ovi žanrovi često su se preklapali kroz slične strukture i funkcije, omogućujući skladateljima da istu kompoziciju prilagode različitim instrumentima ili kontekstima, od ceremonijalnih do sakralnih izvedbi. (Brown, Stein, 1999: 213-271)

2.3.1. Glazbenici kasne renesanse

Humanisti kasne renesanse dijelili su opće razumijevanje starogrčke glazbe, ali su se razilazili oko detalja i potrebe reforme moderne glazbe prema antičkim načelima. Rasprave o starogrčkoj glazbi fokusirale su se na teorijske probleme poput prirode ljestvica i modusa te prilagodbe antičkih metara modernim jezicima. Poticale su skladatelje na istraživanje načina za bolje povezivanje glazbe s tekstem. Neki teoretičari poput Gioseffa Zarlina, bili su zabrinuti da moderna glazba ne može proizvesti snažne psihološke učinke kao starogrčka glazba. Primjerice, Orfej je pomoću glazbe primirio divlje zvijeri, Amfion je pomoću glazbe pomaknuo kamenje dok je Arion pomoću glazbe prizvao morske životinje. Radikalni stav *Camerate fiorentine* (Camerate iz Firence), neformalne grupe intelektualaca, također je poticao napuštanje kompleksne polifonije u korist stila sličnog grčkoj monodiji (jednoglasnom pjevanju). Članovi Camerate poput **Vincenza Galileija**, **Giulija Caccinija** i **Jacopa Perija**, razvili su novu monodiju inspiriranu popularnim pjesmama i jednostavnom pratnjom koja je predstavljala radikalni odgovor na izazov stvaranja glazbe izravnog utjecaja na emocionalne reakcije slušatelja. (Brown, Stein: 1999: 330-360)

Promjene u glazbenom stilu koje su bile potaknute društvenim i kulturnim promjenama, omogućile su uspon profesionalnih sopranistica poput **Anne Guarini** i **Livia d'Arco** u Ferreri. Njihovo prisustvo u sjevernotalijanskim dvorovima omogućilo je izvođenje specifičnih madrigala i promijenilo stav prema zapošljavanju ženskih glazbenika. Ovaj razvoj profesionalnih pjevačkih karijera za žene utjecao je na razvoj novih glazbenih žanrova poput monodije i opere. Unatoč rastućoj prisutnosti ženskih pjevačica, skladateljice su ostale manjina. **Maddalena Casulana** bila je prva poznata skladateljica čije su skladbe objavljivane u Veneciji. Skladateljice nisu zauzimale značajan udio na tržištu tiskane glazbe i nisu predstavljale ozbiljan izazov muškom dominirajućem stajalištu. Žene nisu mogle raditi kao crkvene glazbenice, a karijere u dvorskoj ili kazališnoj glazbi bile su jedine dostupne opcije. (Brown, Stein, 1999: 330-360)

Skladatelji su koristili jednostavnu deklamaciju riječi i produljene melizme, birajući tehniku ovisno o sadržaju pjesme i retoričkom učinku. Glazba je vođena tekstem, a tekstura oživljena aktivnijim i neovisnijim unutarnjim dijelovima. Skladatelji su razvili sklonost kromatici te narušavali kontinuiranu polifoniju suprotstavljanjem kratkih odjeljaka u različitim teksturama i stilovima. Korištenjem takvog pristupa htjeli su povećati emocionalni utjecaj svojih madrigala. Unatoč tome, uvijek su zadržavali privid tradicionalne polifone strukture. Skladatelji

su transformirali vokalne dijelove u virtuozne instrumentalne skladbe bogate ukrasima te su koristili tehniku kombiniranja glasova i instrumenata u polikoralne radove poznate kao "koncerti". Često su modificirali originalne melodije kroz različite stupnjeve odnosa, od bliskih aranžmana do potpuno novih polifonija. U Italiji su dominirali talijanski skladatelji, u Španjolskoj je *vihuela* (tržalačko gudačko glazbalo) bila popularna, dok su u Njemačkoj klavijaturisti često koristili protestantske korale za orgulje. (Brown, Stein: 1999: 191-360)

Kao najistaknutije talijanske skladatelje kasne renesanse, Brown (1999: 283-360) ističe **Giovannija Pierluigija da Palestrinu**, čija je glazba bila uzor crkvenim glazbenicima u zapadnoj Europi od 17. do 19. stoljeća te **Luca Marenzia**, **Carla Gesualda**, **Andrea Gabrielija** i **Giovannija Gabrielija**. Istaknut je i **Claudio Monteverdi** koji je razlikovao „prima practica“ ili „prvu praksu“ i „seconda practica“ ili „drugu praksu“. Prva praksa nalaže da je harmonija gospodarica riječi te u nju svrstava kompozitore do 17. stoljeća, dok „seconda practica“ ili "druga praksa" smatra riječi gospodarima harmonijom, stavljajući izraz iznad principa izrade kontrapunkta. Od nizozemskih kasnorenesansnih skladatelja ističu se **Orlando di Lasso**, **Nicolas Gombert**, **Adrian Willaert**, **Giaches de Wert** i **Jacob Clemenas non Papa** čiju je glazbu američki muzikolog Lowinsky (1946: 253) opisao kao "tajnu kromatsku umjetnost." Od francuskih glazbenika kasne renesanse, Brown (1999: 191-360) ističe **Claudina de Sermisya** i **Clémenta Janequina** koji koriste onomatopeju u svojim šansonama kako bi prikazali određene scene, poput bitke ili ptičjih pjesama. U njemačkoj se ističu skladatelj **Hans Leo Hassler** i teološki reformator, **Martin Luther**. Od španjolskih glazbenika ističu se **Tomas Luis de Victoria**, **Mateo Flecha** i **Francisco Guerrero** dok se u engleskoj ističu **Thomas Morley**, **Thomas Tallis** i **William Byrd**.

Utjecaj kasnorenesansne glazbe prenio se i u drugim europskim zemljama. Primjerice, hrvatski glazbenici obogatili su europsku glazbenu scenu renesanse, posebice kasne renesanse, kroz tiskarstvo i skladanje. Najistaknutiji skladatelji su **Julije Skjavetić**, koji je smatran najboljim renesansnim hrvatskim skladateljem, **Ivan Lukačić**, **Lambert Courtoys** (stariji), **Andrija Patricij** i **Franciscus Bossinensis (Franjo Bosanac)**. (Stipčević, 1997: 53-71)

2.3.2. Utjecaj glazbenika kasne renesanse

U Italiji su rasprave o starogrčkoj glazbi potaknule različite eksperimente o ugađanju instrumenata i temperamentu, što je dovelo do razvoja novih glazbenih oblika, poput monodije

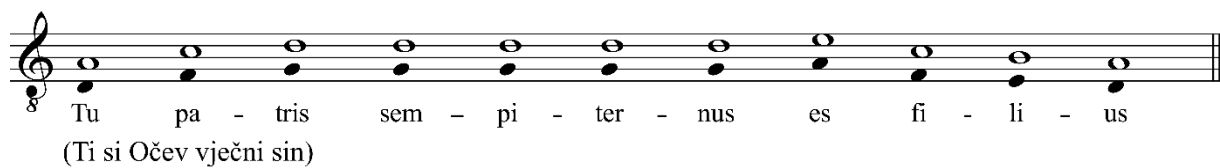
i opere. Firenca je bila središte ovih inovacija, dok su gradovi poput Mantove i Ferrere oblikovali kasni madrigal 16. stoljeća, doprinoseći raspadu renesansnog stila. Iako su u tim gradovima skladatelji istraživali nove tehnike, neki drugi talijanski skladatelji ostali su vjerni starijim stilovima. Talijanski teoretičar Gioseffo Zarlino smatrao je da su skladatelji njegovog doba već postigli mnogo i da bi daljnji napredak zahtijevao radikalne promjene u glazbenom stilu. (Brown, Stein, 1999: 330-360)

U Francuskoj su slične intelektualne rasprave potaknule osnivanje „Académie de poésie et de musique“ (Akademije poezije i glazbe) francuskog pjesnika Jeana-Antoinea de Baïfa, što je rezultiralo novim stilom poznatim kao *musique mesurée à l'antique* (glazba mjerena na antički način). Ovaj stil temeljen na metričkom usklađivanju poezije i glazbe po antičkim principima, imao je značajan utjecaj na francusku glazbu ranog 17. stoljeća. (Brown, Stein, 1999: 330-360)

3. Teorijske osnove renesansne glazbe

3.1. Povijest renesansnog kontrapunkta i modalni sustavi

Kontrapunkt je izvorno bio termin za polifonu tehniku skladanja, a proizlazi iz latinske fraze *punctum contra punctum*, koja u prijevodu znači „točka protiv točke“. Paralelni organum iz 9. i 10. stoljeća koristi sakralnu „gregorijansku“ melodiju praćenu glasovima u paralelnim kvartama ili kvintama, kako je prikazano na primjeru br. 1 u isječku skladbe *Te Deum laudamus*. Na narednim primjerima, cantus firmus je označen cijelim notama dok je nadodani glas označen crnim notnim glavama.

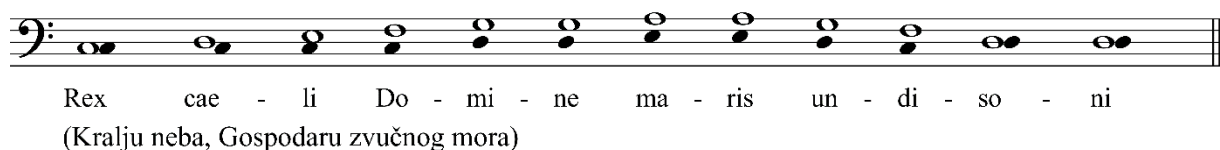


Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us
(Ti si Očev vječni sin)

Primjer 1. Paralelni dvoglasni organum

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius prema primjeru Te Deum laudamus anonimnog skladatelja (Erickson, 1995: 19)

U 11. stoljeću, paralelno kretanje se postepeno zamijenilo suprotnim kretanjem (tehnika diskanta), omogućujući slobodniji tretman glasova. Na primjeru br. 2, isječak iz skladbe *Rex Caeli* prikazuje glasove koji započinju unisono, zatim se postupno šire do intervala kvarte gdje nastavljaju dalje do završetka. Na kraju, glasovi se postupno sužavaju u unisono.



Rex cae - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni
(Kralju neba, Gospodaru zvučnog mora)

Primjer 2. Dvoglasni organum pisan tehnikom diskanta

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius prema primjeru Rex Caeli anonimnog skladatelja (Erickson, 1995: 27)

Za razliku od organuma u prijašnjem primjeru, ovdje je zamjetna izvjesna samostalnost glasova na početku i završetku primjera. Komparacijom prvog i drugog organuma su jasno vidljive razlike u tretmanu vođenja glasova te shodno tome predstavljaju zametke buduće podjele na homofoni i polifoni tretman sloga. (Peričić, 1991: 6)

Tijekom 11. i 12. stoljeća došlo je do zamjene glasova. Cantus firmus se počeo stavljati u donji glas, a kontrapunkt u gornji te su dominirale savršene konsonance (čista prima, kvinta i oktava), što se očituje na primjeru br. 3 koja prikazuje isječak iz skladbe *Kyrie Cunctipotens Genitor*.



Cun - cti - po - tens ge - ni - tor de - us, om - ni - cre - a - tor, e - ley - son.
(Svemogući Oče, Bože, Stvoritelju svega, smiluj se.)

Primjer 3. Zamjena glasova u dvoglasnom organumu

Izvor: Autor izradio u programu *Sibelius* prema primjeru *Kyrie Cunctipotens Genitor* anonimnog skladatelja
(Eggebrecht & Zaminer, 1970: 102)

Tijekom 12. stoljeća pojavljuje se trodijelna mjera zvana *modus*. Bitno je naglasiti da se u ovom kontekstu termin *modus* ne odnosi na modalne ljestvice. Dvoglasja prelaze na troglasje i četveroglasje s gornjim glasovima u homofonom tretmanu naspram cantus firmusa u dugoj notnoj vrijednosti. Ovo se očituje na primjeru br. 4 koja prikazuje isječak iz četveroglasnog organuma francuskog skladatelja Perotinusa *Sederunt principes* (Sjedili su kneževi). (Peričić, 1991: 6-7)

Primjer 4. Četveroglasni organum

Izvor: Autor izradio u programu *Sibelius* prema primjeru *Sederunt principes* skladatelja Perotinusa (Peričić, 1991: 7)

U 13. stoljeću *conductus* (jednoglasna ili višeglasna pjesma na latinskom jeziku) se razvija kao glazbeni oblik u kojem cantus firmus više nije temeljen na koralu, već je izvorno skladan. Razvili su se i drugi oblici višeglasja poput *motetusa*, *rondelusa* i *hoketusa*. Također

je oblikovan menzuralni sustav i menzuralna notacija radi preciznog bilježenja glazbe. Kod razlike između naglašenih i nenaglašenih metričkih vremenskih jedinica ističe se pojava savršenih konsonanci na naglašenim, dok se disonance mogu pojaviti na nenaglašenim metričkim mjestima. Tijekom 13. stoljeća razvija se sklonost prema korištenju nesavršenih konsonanci (terca i seksta). U Engleskoj se razvio način pjevanja *gymel*, koji se odlikuje paralelnim kretanjem glasova, a na primjeru br. 5 prikazan je gimel Himna sv. Magnusu *Nobilis humilis*.

No - bi - lis hu - mi - lis Mag - ne mar - tyr sta - bi - lis
 Ha - bi - lis u - ti - lis co - mes ve - ne - - ra - bi - lis
 (O plemeniti, ponizni, veliki i postojani mučeniče,
 Nježni i uslužni, poštujemo Te)

Primjer 5. *Gymel*

Izvor: Autor izradio u programu *Sibelius* prema primjeru Himne sv. Magnusu *Nobilis humilis* anonimnog skladatelja (Peričić, 1991: 7)

Razvio se i *faux-bourdon*, ili lažni bas. To je tip višeglasja u kojem se korištenjem nesavršenih konsonanci stvaraju paralelni sekstakordi. *Faux-bourdon* se izvodi improvizacijom u gornjim glasovima na zadanu donju dionicu, kao što je prikazano na primjeru br. 6 koja prikazuje isječak iz skladbe *Pater noster*. (Peričić, 1991: 7-8)

Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis
 (Oče naš, koji jesi na nebesima)

Primjer 6. *Faux-bourdon* tehnika

Izvor: Autor izradio u programu *Sibelius* prema primjeru *Pater noster* anonimnog skladatelja (Peričić, 1991: 8)

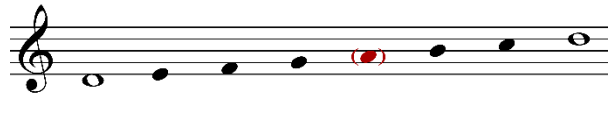







U 14. stoljeću počinju se izbjegavati paralelne kvinte i oktave, a melodije postaju samostalnije. U 15. stoljeću unaprijedio se kontrapunkt korištenjem tehnike imitacije, što je očito u sakralnim kompozicijama poput moteta, misa i svjetovnim šansonima. Ustaljuje se četveroglasni sastav zbora s *cantus firmus*om u tenoru. Sastav karakterizira susjedni niži glas zvan *contratenor bassus* (lat. budući bas) i viši glas *contratenor altus* (lat. budući alt). Najviši glas bio je označen kao *discantus* (lat. diskant), *superius* (lat. iznad) ili *supremus* (lat. sopran). U 16. stoljeću vokalna polifonija doživljava zlatno doba, a Giovanni Pierluigi da Palestrina ističe se svojim stilom koji naglašava jasnoću i dosljednost u kontrapunktskoj tehnici, čime je

postao vodeći skladatelj. Njegov rad odražava savršen izraz *la musica comuna* (lat. zajednička glazba), s karakteristikama koje uključuju:

- a) ograničenja u tretmanu kvinte i oktave
- b) uporabu modusa kao temelj kompozicije
- c) pisanje bez instrumentalne pratnje (a capella)
- d) definiranje karakteristika u tretmanu disonance.

Zbog tih odlika, Palestrinin kontrapunkt se naziva i „kontrapunkt strogog stila“.

Modalne ljestvice ili modusi, poznati i kao „starocrkvene ljestvice“ ili „stari načini“, korišteni su tijekom srednjeg vijeka i renesanse. Dijele se na četiri autentična i četiri plagalna modusa. Autentični modusi su osnovni i označeni neparnim brojevima, dok su plagalni izvedeni iz autentičnih i označeni parnim brojevima. (Peričić, 1991: 10-11)

I. dorski (toni primus)	II. hipodorski (tonus secundus)
	
III. frigijski (tonus tertius)	IV. hipofrigijski (tonus quaterus)
	
V. lidijski (tonus quintus)	VI. hipolidijski (tonus sextus)
	
VII. miksolidijski (tonus septimus)	VIII. hipomiksolidijski (tonus octavus)
	

Primjer 7. Modalne ljestvice

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 11)

Iako su već bili poznati, u 16. stoljeću su službeno dodana dva autentična modusa i njihova dva odgovarajuća plagalna modusa. Eolski modus (tonus peregrinus) rijetko je bio korišten u gregorijanskom koralu, dok se jonski modus (tonus lascivus) koristio u svjetovnoj glazbi. Ovih 12 ljestvica prvi put se spominje u traktatu *Dodecachordon* Glareanusa. (Peričić, 1991: 12)



Primjer 8. Naknadno dodane modalne ljestvice u 16. stoljeću

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 12)

Autentični modusi počinju i završavaju na noti finalis, osnovnom tonu modusa, dok plagalni modusi počinju kvartom ispod finalisa i završavaju kvintom iznad finalisa. Plagalni modusi slični su istonotnom autentičnom, ali se razlikuju po finalisu i melodijskom opsegu. S druge strane, razlikovanje plagalnih i autentičnih modusa koji dijele isti finalis je u okviru melodije. Autentični modusi ne silaze ispod finalisa (uz moguća mala odstupanja), dok plagalni silaze. U gregorijanskom koralu, modusi su bili okviri za melodije, ali s razvojem višeglasja njihovo razlikovanje postalo je manje važno. Osim finalisa, ključna je i nota repercussa (*primjer 8. Naknadno dodane modalne ljestvice u 16. stoljeću*, označeno zagradama) koja je važna zbog učestalog ponavljanja, a ne zbog harmonijske funkcije. U autentičnim modusima nota repercussa je obično na V stupnju ljestvice, dok je u plagalnim modusima pozicionirana za tercu niže. Ako je V stupanj ton h, repercussa je susjedni ton c, izbjegavajući tritonus između h i f radi smanjenja pojave disonance. (Jeppesen, Haydon, 1960: 65)

Modusi se razlikuju od durskih i molskih ljestvica svojim karakterističnim intervalima, a početna pozicija im je nota finalis. Dorski modus je karakterističan po intervalu velike sekste (dorska seksta), frigijski modus karakterizira mala sekunda (frigijska sekunda), lidijski modus odlikuje čista kvarta (lidijska kvarta), miksolidijski modus označava mala septima (miksolidijska septima), a eolski modus krase mala seksta (eolska seksta). Dorski, lidijski i miksolidijski modusi imaju durski karakter zbog velike terce iznad finalisa. Frigijski i eolski modusi imaju molski karakter zbog male terce iznad finalisa.



Primjer 9. Karakteristični intervali u modalnim ljestvicama

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 14)

Kako bi se izbjegli disonantni intervali, u modusima su se primjenjivale kromatske promjene radi stvaranja završetka u kadenci, efekata ili modulacija. U dorskom i lidijskom modusu, ton h se snižavao u b kako bi se izbjegao tritonus f-h i stvorila čista kvarta f-b. Također, ton b se koristio umjesto velikog skoka za sekstu (d-b umjesto d-h). Ton b se zbog svoje silazne tendencije koristio ili u silaznom kretanju (d-c-b-a) ili kao gornji izmjenični ton (a-b-a). Praksa povišenog VII stupnja u kadenci započela je u 13. i 14. stoljeću u dorskom (cis), miksolidijskom (fis) i eolskom modusu (gis). U eolskom modusu može se povisiti i VI stupanj (fis) kako bi se izbjegla povećana sekunda f-gis. Jonski i lidijski modusi već imaju prirodnu vođicu te radi toga nije potrebno alterirati VII stupanj. Frigijski modus nema povišen VII stupanj zbog gornje vođice (f), jer bi interval smanjene terce (dis-f) narušio dijatonsku strukturu modusa. Modusi su se mogli transponirati zadržavajući iste razmake između tonova. U 16. stoljeću bilo je uobičajeno transponirati ih za uzlaznu kvartu ili silaznu kvintu, pri čemu se dodavala jedna snizilica. (Peričić, 1991: 14-15)



Primjer 10. Transpozicije modalnih ljestvica

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 14)

Da bi učenici razumjeli moduse, potrebno je osvijestiti njihov emotivni učinak na raspoloženje. Kao što danas molske ljestvice često doživljavamo tužnima, a durske veselima, modusi također posjeduju specifične karakteristike koje potječu još od antičke Grčke. U reneasansi dorski modus karakterizira ozbiljnost i duhovnost, frigijski modus definira ljutnja i rat, lidijski modus odlikuje pastoralnošću, miksolidijski modus krasi skromnost i veselje, eolski modus simbolizira tuga, a jonski asocira sretni prizvuk. Kako bi se izbjegao utjecaj unaprijed stvorenih mišljenja o njihovom učinku, učenici bi najprije trebali otpjevati različite moduse, uočili njihove međusobne razlike, a zatim podijeliti međusobna raspoloženja koja su modusi pobudili u njima. Nakon toga je potrebna analiza primjera iz renesansne glazbe prilikom koje bi učenici identificirali koji je modus korišten i kako su se njegove karakteristike manifestirale. Kao dodatna aktivnost, učenicima bi bilo korisno zadati zadatak skladanja kratkih melodija u stilu renesanse. Prilikom izvršenja zadatka koristili bi razne moduse, usmjeravajući se na intervale svojstvene svakom modusu, koje bi potom prezentirali pred razredom. Ove metode omogućuju usvajanje teoretskih znanja o modusima i praktične primijene kroz analizu, skladanje i pjevanje, čime se produbljuje njihovo razumijevanje i vještina izrade djela u vokalnoj polifoniji. (Cochrane, Fantini, & Scherer, 2013: 107-108)

3.2. Tehnike skladanja renesansne glazbe

3.2.1. Stari ključevi i mjere

Prema Magdiću (2006: 3-4), tijekom renesanse su se koristili C, F i G ključ jer su nesvjesno usmjeravali skladatelja prema optimalnom glasovnom opsegu unutar crtovlja, bez potrebe za pomoćnim crtama. U notnim primjerima se češće koriste standardni ključevi, posebno u obrazovnim programima, jer omogućuju lakše i brže uočavanje određenih polifonih situacija. Nije bilo ni suvremenog poimanja taktova; melodije su se oblikovale prema naglašenim dijelovima (tezom) i nenaglašenim dijelovima (arjom). Na njih je utjecao tretman teksta sukladno ispravnoj akcentuaciji slogova u riječima. Prema suvremenoj notaciji, naglašene note nalazile su se na 1. i 3. polovinki i četvrtinki (s time da je treća četvrtinka bila relativno naglašena u odnosu na prvu) dok su 2. i 4. nenaglašene.



Primjer 11. Naglašene note

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 22)

Zbog preglednosti notnog teksta, u primjerima se koristi podjela na taktove koja prati načela renesansne glazbe. U 16. stoljeću osnovna jedinica brojanja često je bila polovinka (minima), a ponekad cijela nota (semibrevis) pa se koriste mjere 4/2 i 3/2. (Peričić, 1991: 15)

3.2.2. Melodija

Renesansna glazba obiluje bogatstvom melodijskih linija koje su temelj polifone teksture. Učenje i razumijevanje melodije u okviru nastave vokalnog kontrapunkta ključno je za učenike koji žele upoznati umjetnost renesansne glazbe te ovladati vještinom skladanja koristeći kontrapunktske tehnike. Ova glazba, karakterizirana složenim međusobnim isprepletanjem glasova, zahtijeva pažljivo proučavanje melodijskih stilskih karakteristika i primjera. Melodijska linija u renesansnoj glazbi temeljena je na dijatonskim ljestvicama i izbjegavanju kromatike. Može se usporediti s planinskim krajolikom zbog svoje strukture i dinamike razvoja. Kao što planine imaju različite visine i oblike, tako i renesansne melodije koriste različite glasovne raspone koji stvaraju bogat zvučni pejzaž:

- sopran ima opseg od c1 do a2

- alt ima opseg od f do d2
- tenor ima opseg od c do a1
- bas ima opseg od F do d1. (Jeppesen, Haydon, 1960: 110)



Slika 1. Planine kao sredstvo za usporedbu melodije u renesansnoj glazbi

Izvor: Autorica

Unutar ovih raspona, melodije su najčešće pisane u njihovom srednjem registru, vodeći računa o nelinearnosti i nesimetričnosti. Pri tome zadržavaju logiku globalne cjeline i melodijskog luka, poput prirodne konfiguracije planinskog reljefa. Jeppesen (1960: 86) početke i završetke fraza definira često stabilnima i jasnima, počevši od finalisa ili repercuse, osiguravajući stabilnost u pripadnosti određenom modusu. Ovi momenti odmora mogu se usporediti s ravninama ili platoima između planinskih vrhova, pružajući odmor prije nastavka uspona. Melodije su postupne, s glavnom kulminacijom koja se pojavljuje samo jednom u skladbi, dok sporedne kulminacije unutar fraza stvaraju osjećaj prostranosti i dostojanstva, poput veličanstvenog pogleda na planinski lanac s najvišim vrhom koji je okružen manjim vrhovima. Melodijske linije renesansne glazbe su poput valovitog planinskog terena, s naizmjeničnim usponima i padovima te asimetrične građe s često neparnim brojem taktova ili tonova (npr. 9 ili 11). One se kreću postupno s povremenim skokovima kako bi se izbjegla monotonija i neprirodna linearnost, slično kao što planinski put vodi kroz blage uspone i strme padine. U uzlaznom smjeru koristile su se često mala i velika sekunda, terca, čista kvarta i kvinta, mala seksta i čista oktava, dok su se u silaznom smjeru koristili isti intervali osim male sekste. Najvažniji razlog nužnom vraćanju skoka u suprotnom smjeru leži u pažljivom tretmanu ljudskog glasa, odnosno u fiziološkoj karakteristici glasnica koje se nakon nagle promjene napetosti uzrokovane skokom teže opuštaju - promjena napetostne razine. Skokovi unutar melodija vraćaju se skokom ili postepenim pomakom u suprotnom smjeru, održavajući ravnotežu i sklad, poput planinarskog putnika koji često mijenja smjer kretanja kako bi održao stabilnost na terenu. Skokovi preko oktave, smanjeni i povećani intervali, velika seksta te mala i velika septima nisu bili pogodni pa su se izbjegavali. Iako moguća u određenim slučajevima, rijetko su korištena dva istosmjerna uzastopna skoka. Bili su prisutni samo u duljim notnim

vrijednostima jer nisu stilski korektni ako tvore disonantni okvir, poput dvije kvarte ili terce u kombinaciji s kvintom (u oba slučaja tvori se septima). Uz prethodno navedene disonance, također se izbjegavao okvir tritonusa unutar melodije. Kako bi se izbjegao ovaj okvir od tri cijela stepena, dodao bi se još jedan ton na početku ili kraju zadnjeg tona u nizu. Kao što planine imaju svoj opseg i granice, tako i renesansne melodije imaju svoj raspon koji najčešće ne prelazi opseg oktave, osim u posebnim slučajevima radi postizanja željenih efekata. Primjerice, primjer br. 12 prikazuje isječak iz mise *Missa Papae Marcelli* u kojem Palestrina dolazi do kulminacije u 3. taktu nakon koje koristi silazni niz do kraja fraze u intervalu none do 5. takta (od g2 do fis1 na kojemu se kratko zadrži). Ovaj silazni niz uparen s latinskim tekstom *Kyrie eleison* odnosno *Gospodine, smiluj se!* postiže dojam poniznosti i molbu za milošću zazivanjem Boga.



Primjer 12. Isječak iz *Missa Papae Marcelli*

Izvor: Autor izradio u programu *Sibelius* prema primjeru *Missa Papae Marcelli* skladatelja *Giovannija Pierluigija da Palestrine* (Handel, 1964: 1)

Sličan tretman je vidljiv na primjeru br. 13 koja prikazuje isječak iz mise *Ave Maria*. U 3. i 4. taktu melodija provodi postepeno uzlazno kretanje u intervalu decime (od tona d1 do f2). Ovaj uzlazni niz uparen je s tekstom *Christe eleison* odnosno *Kriste, smiluj se!* te time postiže postepeni porast napetosti u razvoju registra. Poput prethodnog primjera, i ovdje je postignut dojam kontinuiteta u molbi za milošću svojim zazivom.



Primjer 13. Isječak iz mise *Ave Maria*

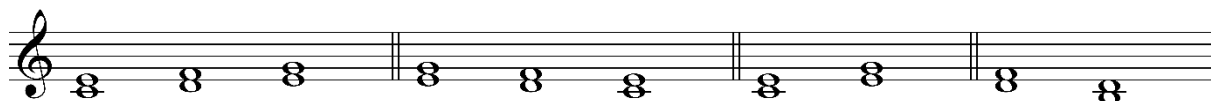
Izvor: Autor izradio u programu *Sibelius* prema primjeru *Ave Maria* skladatelja *Giovannija Pierluigija da Palestrine* (Haberl, 1884: 2)

Usporedba planinskog krajolika i renesansne melodije ilustrira način na koji pojave u realnom svijetu i glazbeni oblici mogu dijeliti slične karakteristike u svojoj strukturi i izražavanju estetičkih načela u renesansi.

3.2.3. Suzvučja (tretman konsonanci i disonanci)

Konsonance se dijele na savršene (prima, kvinta, oktava) i nesavršene (terca, seksta), s preferencijom savršenih konsonanci na početku i kraju skladbe. Pri pisanju konsonanci postoje 3 vrste kretanja glasova:

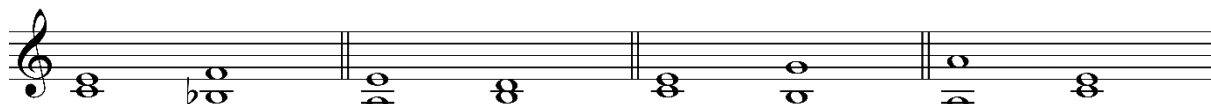
1. Paralelno kretanje koje se javlja kada dvaju ili više glasova zajedno uzlaze ili silaze u istom smjeru, postepeno ili skokom;



Primjer 14. Paralelno kretanje

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Mann, 1965: 21)

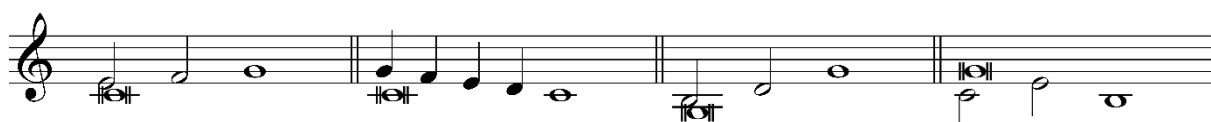
2. Suprotno kretanje ili protupomak koje se javlja kada glasovi idu u suprotnim smjerovima, postepeno ili skokom;



Primjer 15. Suprotno kretanje

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Mann, 1965: 21)

3. Jednostrani pomak koji se javlja kada se jedan glas kreće, postepeno ili skokom, dok drugi glas traje.



Primjer 16. Jednostrani pomak

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Mann, 1965: 21)

Kako bi se ovi pokreti pravilno koristili, Mann (1965: 21-22) nabraja Fuxova četiri osnovna pravila:

1. od jedne do druge savršene konsonance potrebno je kretati se u protupomaku ili jednostranim pomakom,
2. od savršene do nesavršene konsonance moguća je kretanja bilo kojim od tri pokreta,
3. od nesavršene do savršene konsonance moguća je kretanja protupomakom ili jednostranim pomakom,

4. od jedne do druge nesavršene konsonance moguća je kretnja bilo kojim od tri pokreta.

Ako se jednostrani pomak koristi pažljivo, moguć je u svim navedenim progresijama. Ova temeljna Fuxova pravila također objašnjavaju načela vođenja glasova kako bi se izbjeglo zvukovno zasićenje i postigla melodijska raznolikost. Osnovni princip "različitosti zvuka" leži u izbjegavanju paralelnog nizanja savršenih suzvučja kako bi glasovi zadržali svoju neovisnost i ograničili nesavršena suzvučja.

Disonance se koriste samo u ograničenim oblicima i na mjestima gdje ne proizvode nametljiv efekt. Njihova upotreba dijeli se u tri glavne kategorije:

1. Prohodne disonance nastaju kada melodija prelazi iz jedne konsonance u drugu kroz disonantni ton;



Primjer 17. Prohodne disonance

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Jeppesen, Haydon, 1960: 98-101)

2. Zaostajalične disonance se pojavljuju kada se ton iz prethodnog akorda zadrži dok ostali glasovi prelaze u sljedeći akord;



Primjer 18. Zaostajalične disonance

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Jeppesen, Haydon, 1960: 98-101)

3. Izmjenične disonance se javljaju kada melodija prelazi iz konsonantnog tona u disonantni pa se vraća natrag na konsonantni ton;



Primjer 19. Izmjenične disonance

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Jeppesen, Haydon, 1960: 98-101)

Disonance obuhvaćaju povećane i smanjene intervale, sekundu, kvartu, septimu i njihove varijacije u zbroju oktave. Iako se kvarta općenito smatra disonancom, ponekad može

imati ulogu konsonance. Iz tog razloga nije poželjno nizati više kvarti u sličnom kretanju, osim u paralelnim sekstakordima. Slični principi vrijede i za druge blage disonantne kombinacije, poput smanjenih i povećanih kvarti i kvinti. Također, dvije uzastopne velike terce mogu biti disonantne zbog mogućeg tritonusa, a "skrivena" kvinte i oktave između dva glasa mogu se tolerirati samo ako je jedan od njih unutarnji glas. (Jeppesen, Haydon, 1960: 98-101)

Da bi se kod podučavanja učenika olakšalo pisanje suzvučja, važno im je naglasiti da redovito provjeravaju odnose između glasova. Za lakšu provjeru odnosa između glasova, može se koristiti evidencija intervala zapisujući ih iznad nota da se izbjegne gubitak pregleda u velikom broju nota.

Potrebno je obratiti pozornost na upotrebu riječi „pravilo“ koju Fux upotrebljava u težnji za sistematizacijom teorijske osnove jednog glazbenog razdoblja, a ujedno i potrebe njegovanja čistoće i dosljednosti u stilskom izrazu. Takva riječ sugerira znanstveni pristup koji nije istovjetan umjetničkom izrazu niti slobodama koje podrazumijeva renesansni glazbeni izričaj. Riječ „pravilo“ ukazuje na metodologiju izvođenja dokaza u znanstvenim okvirima te ju je kao takvu potrebno izbjegavati u podučavanju učenika i studenata glazbenih usmjerenja. Nasuprot tome, danas je puno primjerenije koristiti pojmove poput „stilske karakteristike“ ili „dosljednosti Palestrininog stila“.

3.2.4. Stilske karakteristike i principi izrade kontrapunkta

Prema Jeppesenu (1960: 38), prvi princip podjele prema vrstama detaljno je razrađen u djelu *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxa, objavljenom 1725. godine. Fuxovo djelo je i danas cijenjeno zbog svoje pedagoške organizacije i modernijeg pristupa kontrapunktu. Fux je odabrao glazbu Palestrine kao osnovu poučavanja, prepoznajući važnost razumijevanja različitih stilskih tehnika. Materijal je organiziran tako da se težina kontrapunkta postepeno povećava od dvoglasnog na troglasni i četveroglasni, uz razradu tehnika imitacije i kanona. Svaku vrstu kontrapunkta podijelio je u pet vježbi ili vrsta (od jednostavnog kontrapunkta do složenijih oblika), a za pisanje se odabiru susjedni glasovi:

- I. vrsta (nota protiv note)
- II. vrsta (dvije polovinke protiv cijele note)
- III. vrsta (četvrtinke protiv cijele note)
- IV. vrsta (sinkope protiv cijele note)

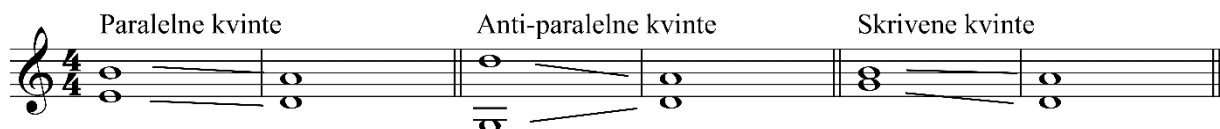
V. vrsta (floridus protiv cijele note)

Te vrste kontrapunkta su u troglasju navedene naspram dvije cijele note, a u četveroglasju naspram tri cijele note. (Mann, 1965: 3)

Pravila dvoglasnog kontrapunkta prema Mannu (1965: 27-67):

I. vrsta:

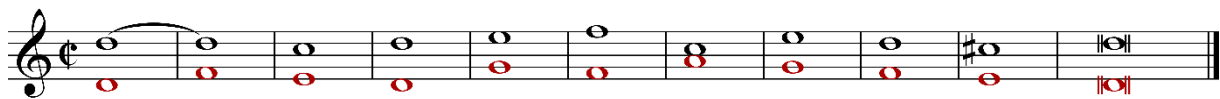
- Početno i završno suzvučje u kontrapunktu su uvijek savršena konsonanca;
- Kontrapunkt je u susjednom glasu, a udaljenost između glasova se na kratko vrijeme može širiti do decime ili biti u križanju;
- Kod suzvučja se primjenjuju samo konsonance, dok je čista prima moguća samo kao početno i završno suzvučje;
- U paralelnom kretanju nepoželjno je koristiti više od tri uzastopne terce ili sekste. Takvi se nizovi mogu izbjeći križanjem glasova, a nepoželjne su i dvije uzastopne velike terce jer tvore okvir tritonusa u vanjskim glasovima;
- Nepoželjne su paralelne, antiparalelne i skrivene kvinte i oktave.



Primjer 20. Nepoželjne kvinte

Izvor: Autorica

- Primjeri za I. vrstu (zadani cantus firmus označen je crvenom bojom):



Primjer 21. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u prvoj vrsti)

Izvor: Autorica



Primjer 22. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u prvoj vrsti)

Izvor: Autorica

U ovome primjeru treba obratiti pažnju na križanja glasova koja doprinose razvoju melodijskih linija. Ako bi ovakav primjer bio interpretiran bez ispreplitanja melodijskih linija, ne bi bilo moguće procijeniti njihovu kvalitetu i samostalnost.

II. vrsta:

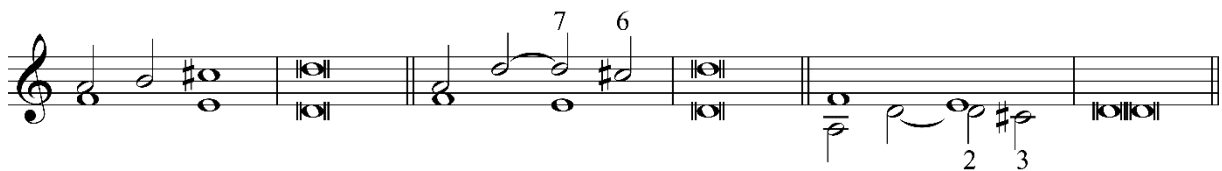
- Kontrapunkt može započeti pauzom nakon koje u suzvučju slijedi savršena konsonanca (čista prima, kvinta ili oktava);
- Na naglašenim dijelovima takta (tezama) nalaze se konsonance, na nenaglašenim dijelovima takta (arzama) mogu se pojaviti prohodne disonance, dok izmjenični tonovi nisu poželjni;
- Čista prima može se pojaviti usred primjera;
- Između dvije uzastopne teze odvojene arzom, uz antiparalelne i skrivene kvinte i oktave, nisu poželjne niti akcentne kvinte i oktave;



Primjer 23. Akcentne oktave

Izvor: Autorica

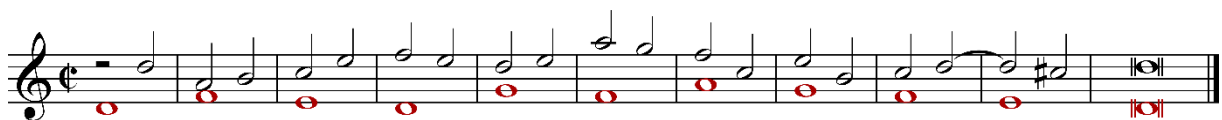
- U kadenci se može pojaviti cijela nota kako bi se stvorilo veće smirenje prije kraja te sinkopirana zaostajalica 7-6 u gornjem i 2-3 u donjem glasu (priprema zaostajalice mora biti konsonanca).



Primjer 24. Zaostajalice u kadenci

Izvor: Autorica

- Primjeri za II. vrstu:



Primjer 25. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u drugoj vrsti)

Izvor: Autorica

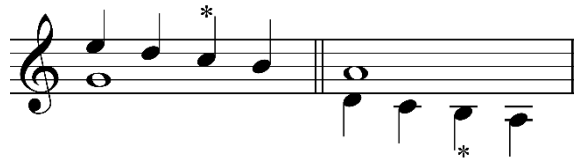


Primjer 26. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u drugoj vrsti)

Izvor: Autorica

III. vrsta:

- Kontrapunkt može započeti četvrtinskom pauzom, a pravila za početak i kraj suzvučja ostaju ista kao kod prethodnih vrsta;
- Prva i treća četvrtinka su naglašene, dok su druga i četvrta nenaglašene. Gornji izmjenični ton se često izbjegava jer može ostaviti pogrešan dojam melodijskog vrhunca koji nastupa na laku dobu. Također, gornji izmjenični ton nije karakterističan za Palestrinin stil iako ga koriste neki drugi renesansni skladatelji;
- Treća četvrtinka ima mogućnost disonirati u silaznom nizu ukoliko su ostale četvrtinke iz niza konsonantne tzv. „teški prohod“ (na primjeru 27. teški prohod je označen zvjezdicom). Uzlazni prohod nije stilski korektan jer može podsjećati na *appoggiatura*, tj. nepripremljeno rješenje neakordičkog tona u uzlaznom kretanju;



Primjer 27. Teški prohod

Izvor: *Autorica*

- Prevladava postepeno kretanje s povremenim skokovima;
- Stilski nije korektno koristiti uzlazni skok na nenaglašenoj četvrtinki zbog narušavanja metričkog ritma. Uzlazni skok stvara naglasak u melodijskoj liniji, što može poremetiti uravnoteženost izmjene teških i lakih doba ako se postavi na laku dobu;
- Kulminacija se može naglasiti skokom naniže (često kvartu ili tercu) nakon čega slijedi ponovni skok na kulminacijski ton;
- Slobodno rješenje disonance su *nota cambiata* – stilska figura u kojoj se od disonance odstupa silaznim skokom za tercu. Nakon skoka se melodijski niz vraća uzlaznim pomakom za sekundu te napušta izmjenični ton. Ova figura karakteristična je za kadenciranje u gornjem glasu i nalikuje *noti cambiati*, s izuzetkom početnog tona;



Primjer 28. Nota Cambiata

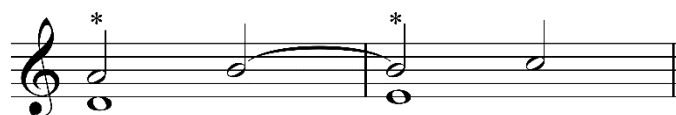
Izvor: *Autorica*



Primjer 32. Nasljedne kvinte

Izvor: Autorica

- Zaostajalice koje se upotrebljavaju u gornjem glasu kontrapunkta su 7-6 i 4-3, dok se u donjem glasu nalaze 2-3 i 9-10;
- Zaostajalice u kontrapunktu koje nisu kvalitetne su 9-8 u gornjem glasu i 4-5 u donjem glasu radi velike i nagle napete promjene iz disonance u savršenu konsonancu. Promjena u disonancu posjeduje gustu i zasićenu alikvotnu strukturu, dok promjena u savršenu konsonancu posjeduje rjeđe zasićenje alikvotne strukture;
- Iz istog razloga zaostajalica 7-8 u donjem glasu kontrapunkta i zaostajalica 2-1 u gornjem glasu nisu kvalitetne;
- Akcentne kvinte i oktave ni u ovoj vrsti nisu poželjne, ali se mogu tolerirati ako sugeriraju nizanje različitih harmonija iz istog razloga;



Primjer 33. Akcentne kvinte

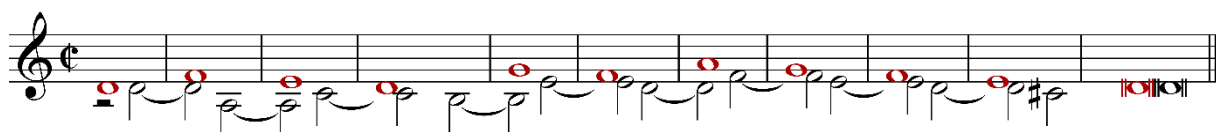
Izvor: Autorica

- Čista prima se može pojaviti na naglašenoj i nenaglašenoj dobi kontrapunkta;
- Lanac sinkopa u kontrapunktu može se prekinuti 1-2 puta;
- U kadenci se u gornjem glasu kadencira napetost septime (7), koja se zatim rješava spuštanjem na sekstu (6) iznad basa. U donjem glasu kadencira se napetost sekunde (2), koja se zatim rješava spuštanjem na tercu (3). U oba slučaja se postiže osjećaj smirivanja i završetka fraze.
- Primjeri za IV. vrstu:



Primjer 34. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u četvrtoj vrsti)

Izvor: Autorica



Primjer 35. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u četvrtoj vrsti)

Izvor: Autorica

V. vrsta:

V. vrsta se još naziva i *floridusom*, što ukazuje na rascvjetano i raznovrsno korištenje različitih notnih vrijednosti. No, *floridus* ne treba promatrati samo kao zbroj svih prijašnjih kontrapunktskih vrsta, već kao jedinstveni i izrazito važan metodski postupak u nastavi. U njemu se sve prijašnje vrste u određenoj mjeri mogu modificirati.

- Fraze moraju teći svojim tokom iako prema smjernicama započinju duljim notnim vrijednostima. Te notne vrijednosti se umanjuju pa opet produljuju do *note brevis*, tipične za završetke fraza;
- Kako bi se izbjegao osjećaj sekvenciranja u uzastopnim taktovima, ponavljajuće ritamske figure nisu stilski korektne;
- Za četvrtinke je karakteristično postepeno melodijsko kretanje, dok su skokovi karakteristični za dulje notne vrijednosti;
- Uzlazni niz četvrtinki može početi na naglašenoj ili nenaglašenoj četvrtinki, ali obično završava na naglašenoj ili sinkopiranoj kulminacijskoj noti. Silazni niz obično počinje na nenaglašenoj četvrtinki kako bi naglašeni viši ton bio istaknutiji;
- Kulminacijski ton je često nota duljeg trajanja (najmanje polovinka) radi izraženije eksponiranosti kulminacije, a često se nalazi na tezama ili je podcrtan sinkopom. Efektno se još ističe silaznim, potom uzlaznim skokom na kulminacijski ton;
- Prohodna disonanca u polovinskim vrijednostima nije poželjna u ovoj vrsti, ako su se već pojavile četvrtinske vrijednosti koje svojom pojavom ukazuju na manje pododjele. Četvrtinske vrijednosti tada na sebe preuzimaju odnos teških i lakih doba;
- Za dobivanje ukrasne funkcije koriste se gornje i donje izmjenične četvrtinke pri čemu gornja može prethoditi noti duljeg trajanja koja služi kao vrhunac;
- „Tvrđi ritam“ je termin ritamske figure do kojeg dolazi u slučaju nastupa dvije uzastopne četvrtinke. Prva četvrtinka nastupa na teškim dijelovima takta nakon kojih slijedi polovinka. Tu se značajno odstupa od stila većine renesansnih sakralnih skladbi jer svojim uzastopnim nastupom na teškom metričkom dijelu ova ritamska figura doprinosi osjećaju kvadratičnosti takta. Isto tako je zastupljenija u svjetovnim i plesnim skladbama tog vremena u kojima je ponekad poželjno naglasiti teški dio takta. Postoji nekoliko načina kojima je moguće ublažiti tvrđi ritam te ga maskirati u korektan obrazac:

→ ako barem jedna četvrtinka predhodi tvrđom ritmu,

- ako je prva nota u tvrdom ritmu od ranije prevezana polovinkom,
- ako je polovinka, posljednja nota u figuri, prevezana s idućom polovinkom ili četvrtinkom,
- ako je toj figuri suprotstavljen komplementarni ritam u nekom drugom glasu.



Primjer 36. Tvrđi ritam

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991:24)

- Osminke se rjeđe koriste i služe kao melodijski ukras, a obično se pojavljuju u parovima na nenaglašenim četvrtinkama krećući se prohodno ili izmjenično. Tipična je izmjenična osminka figura nakon sinkope u završnoj kadenci;



Primjer 37. Osminski melodijski ukras

Izvor: Autorica

- Mogu se sinkopirati note istih notnih vrijednosti ili dulja nota s kraćom u omjeru 2:1 (npr. cijela nota-polovinka) pod uvjetom da nisu kraće od četvrtinke i da se ne sinkopira kraća nota s duljom.
- Rješenje zaostajalice može se ukrasiti posrednim rješenjem skoka naniže iz sinkopirane četvrtinke u nenaglašenu konsonantnu četvrtinku, silaznim izmjeničnim osminkama ili portamentom (konsonantnom silaznom nenaglašenom četvrtinkom koja anticipira sljedeću notu);



Primjer 38. Rješenje zaostajalice u obliku ukrasa

Izvor: Autorica

- Figura *note cambiate* može biti smještena unutar različitih ritamskih obrazaca. Uvijek je važno zadržavanje njezine melodijske konture te karakterističan odskok od disonantne četvrtinke smještene na nenaglašenom dijelu takta.



Primjer 39. Različiti ritmovi figure cambiata

Izvor: Autorica

- Primjeri za V. vrstu:



Primjer 40. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u petoj vrsti)

Izvor: Autorica

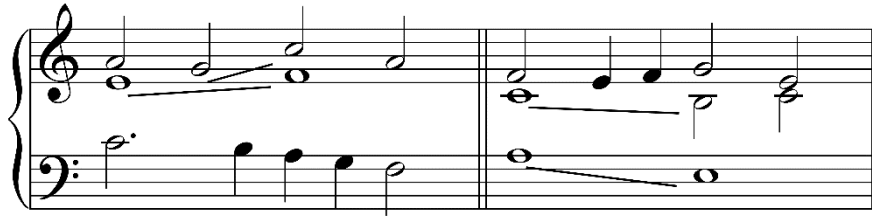


Primjer 41. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u petoj vrsti)

Izvor: Autorica

Karakteristike troglasnog kontrapunkta:

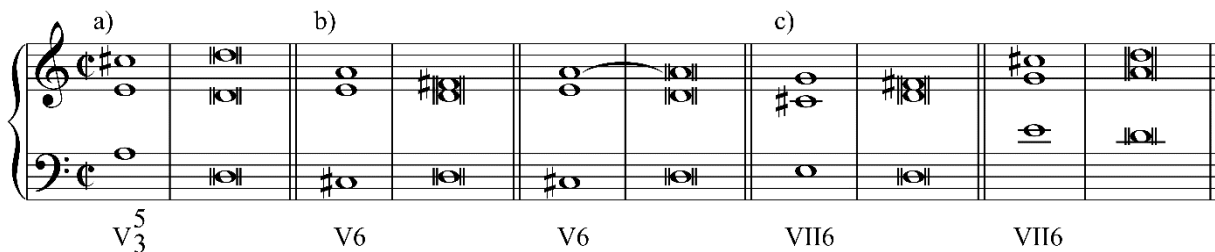
- Koriste se molški i durski kvintakordi i sekstakordi, a povećani i smanjeni akordi nisu poželjni kao niti udvojenja disonantnih intervala;
- Unutar kontrapunktskih vrsta početno suzvučje može biti potpuni durski kvintakord na finalisu, dok je potpuni molški kvintakord moguć samo ako mala terca nastupi nakon pauze. Koristi se i suzvučje kvinte s udvojenim finalisom (kvintakord bez terce), dok je trostruki finalis rjeđe zastupljen;
- U paralelnom kretanju nepoželjna su više od tri uzastopna sekstakorda, a takvo se paralelno nizanje može zaobići križanjem glasova;
- Križanje glasova nije poželjno na početku i završetku primjera;
- Skrivene kvinte su korektne samo u kadenci tipa I-V kada se gornji glas kreće postupno, a donji glas skače, pod uvjetom da drugi akord bude potpun, odnosno da treći glas donosi nadopunjujuću tercu u suprotnom smjeru radi maskiranja efekta potenciranja savršenog intervala kvinte.



Primjer 42. Skrivene kvinte

Izvor: Autorica

- Kod završne kadence u troglasju treći glas nadopunjuje suzvučja ovisno o smještaju vođica u odnosu na cantus firmus. Svi modusi osim frigijskog imaju tri tipa autentične kadence:
 - a) Spoj V-I – kod ovog spoja obje vođice su u gornjim glasovima, a bas skače za kvartu uzlazno ili kvintu silazno iz V. stupnja u finalis. Završno suzvučje je trostruki finalis, bez terce i kvinte, s korektnom skrivenom oktavom između basa i jednog gornjeg glasa.
 - b) Spoj V6-I - kod ovog spoja donja vođica je u basu, a završni akord može sadržavati ili tercu bez kvinte ili kvintu bez terce.
 - c) Spoj VII6-I - kod ovog spoja gornja vođica je u basu, a za završni akord je karakteristično da može sadržavati ili tercu bez kvinte ili kvintu bez terce samo u tijesnom slogu. Tako se izbjegavaju paralelne kvinte u gornjim glasovima.



Primjer 43. Završne kadence u troglasju

Izvor: Autorica

- Radi smanjenog kvintakorda na V. stupnju frigijskog modusa, u kadenci se koristi samo VII. stupanj kao molski kvintakord ili sekstakord. Frigijska kadenca ima dva oblika:
 - a) Spoj VII-I - kod ovog spoja donja je vođica u basu, a završni akord sadrži tercu bez kvinte.
 - b) Spoj VII6-I - kod ovog spoja gornja vođica je u basu.

a) b)

VII $\frac{5}{3}$ VII6 VII6

Primjer 44. Kadence u frigijskom modusu

Izvor: Autorica

- Terca završnog akorda je uvijek velika. U modusima s malom tercom u odnosu na finalisu (dorski, frigijski, eolski) ta terca se povisuje, što je poznato kao "pikardijska terca".
- Plagalne kadence najčešće služe kao dopuna i potvrda prethodne autentične kadence. Na kraju cijele kompozicije, kadenca V-I je najuvjerljivija zbog kvintno-kvartnog skoka u basu, dok se drugi tipovi kadenci obično koriste za završetke pojedinih dijelova kompozicije. U frigijskom modusu, u kojem ne postoji kadenca s kvintno-kvartnim skokom u basu, plagalna kadenca često se koristi kao završna.

IV I

Primjer 45. Plagalne kadence

Izvor: Autorica

- U basu u kadenci smanjeni kvintakord se može koristiti u tijesnom slogu sa zaostajalicom prije osnovnog tona. (Mann, 1965:71-106)

*

Primjer 46. Smanjeni kvintakord u kadenci

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Mann, 1965: 88)

- Primjeri za troglasne kontrapunktske vrste:

I. vrsta

A musical score for three-part counterpoint in C major, first species. The treble clef part consists of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef part consists of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The alto part consists of whole notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Primjer 47. Primjer za prvu vrstu troglasnog kontrapunkta

Izvor: Autorica

II. vrsta

A musical score for three-part counterpoint in C major, second species. The treble clef part consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef part consists of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The alto part consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Primjer 48. Primjer za drugu vrstu troglasnog kontrapunkta

Izvor: Autorica

III. vrsta

A musical score for three-part counterpoint in C major, third species. The treble clef part consists of sixteenth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef part consists of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The alto part consists of sixteenth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Primjer 49. Primjer za treću vrstu troglasnog kontrapunkta

Izvor: Autorica

IV. vrsta

A musical score for three-part counterpoint in C major, fourth species. The treble clef part consists of sixteenth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef part consists of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The alto part consists of sixteenth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Primjer 50. Primjer za četvrtu vrstu troglasnog kontrapunkta

Izvor: Autorica

V. vrsta

A musical score for three-part counterpoint in C major, fifth species. The treble clef part consists of sixteenth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef part consists of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The alto part consists of sixteenth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Primjer 51. Primjer za petu vrstu troglasnog kontrapunkta

Izvor: Autorica

U daljnjem metodskom postupku podučavanja kontrapunktskih vještina, Mann (1965:86-106) koristi kombinacije kontrapunktskih vrsta tako da cantus firmus, koji je uvijek u cijelim notama, suprotstavlja: polovinke i četvrtinke (II. i III. vrsta), polovinke i sinkope (II. i IV. vrsta), četvrtinke i sinkope (III. i IV. vrsta) te na kraju dva floridusa.

Takav redoslijed u metodologiji nastave je moguć, ali je upitno u kojoj mjeri je potrebno inzistirati na kombinacijama kontrapunktskih vrsta. One posjeduju svoju vrijednost u razvoju mišljenja u smislu kombinatorike, različitih permutacija i opcija u artikulaciji muzičkog materijala, ali suština problematike njihove upotrebe leži u:

- a) teksturi koja ne postoji u glazbenoj literaturi. Time se ukazuje na svojevrsnu sterilnost i otuđenost od umjetničke prakse i to u nastavi učenicima treba jasno naglasiti.
- b) specifičnom tretmanu i artikulaciji muzičkog materijala, tj. nužnim odstupanjem od ranije uspostavljenih vrijednosti. Konkretno, dionica koja provodi II. vrstu (polovinke) će biti često u skakutavom karakteru te će time biti žrtvovana radi razvoja ostalih dionica. Melodijska kontura dionice koja provodi polovinke će nužno izostati, a time će se značajno narušiti već prethodno uspostavljeni odgoj u načinu promišljanja.

Umjesto kombinacija kontrapunktskih vrsta, bolje i korisnije je u metodologiji nastave odmah uvesti dva floridusa naspram cantus firmusa, a kombinacije ostaviti za kasnije i to u ograničenoj mjeri. One imaju svoju značajnu ulogu tek u pripremi i uvođenju četveroglasnog sloga, shodno ranije spomenutim vrijednostima u osvještavanju većih permutacijskih opcija vođenja glasova.

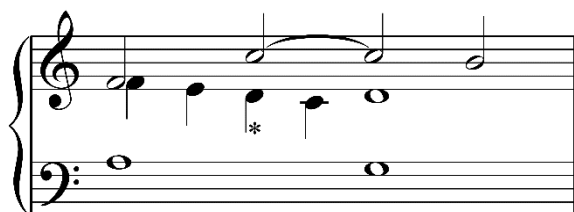
- Kod dva floridusa naspram cantus firmusa ritmovi se često međusobno nadopunjuju komplementarnim ritmom.
- Polovinke konsoniraju s cantus firmusom, dok sinkope mogu disonirati. Nenaglašene četvrtinke mogu disonirati prema cantus firmusu, ali obično konsoniraju međusobno, krećući se paralelno ili protupomakom u intervalima poput terce, sekste i decime. Tipični sljedovi u protupomaku su 10-8-6, 5-3-1 i 3-1-3 s križanjem glasova.
- Disonantne nenaglašene četvrtinke su moguće kao dva prohodna tona ili prohodni ton u jednom glasu i kao *nota cambiata* u drugom.



Primjer 52. Tretman disonantnih nenaglašenih četvrtinki

Izvor: Autorica

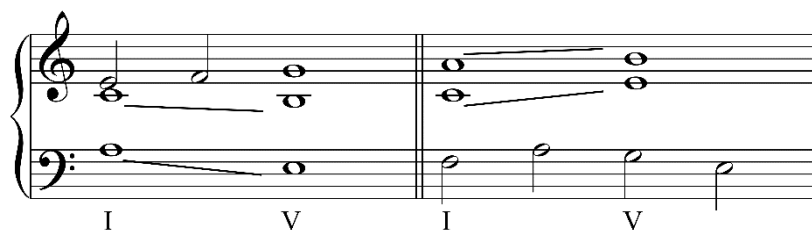
- Treća četvrtinka u silznom nizu može disonirati prema sinkopi u drugom glasu.



Primjer 53. Disonantna četvrtinka naspram sinkope

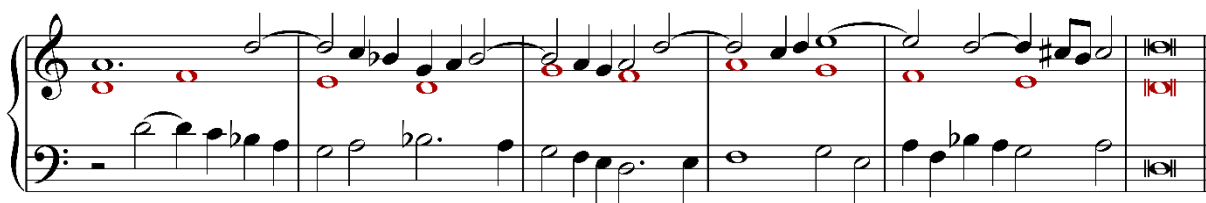
Izvor: Autorica

- Skriveno kvinte između dva gornja glasa mogu se koristiti slobodnije, s gornjim glasom koji skače i donjim glasom koji se kreće postepeno, pod uvjetom da je drugi akord potpun. Kod skrivenih kvinti između basa i jednog od gornjih glasova; gornji glas se mora kretati postupno, a donji skokom. Akord je također potpun s rješanjem disonance (npr. zaostajalica 4-3), što čini skrivene kvinte korektnima.



Primjer 54. Skriveno kvinte u troglasju

Izvor: Autorica



Primjer 55. Primjer za dva floridusa u troglasju

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 86)

Neki autori, poput Gouldina, izostavljaju kontrapunktske vrste, dok drugi autori, kao što su Jeppensen i Mann, smatraju vrste integralnim dijelom metodološkog pristupa.

Kratkoročno, rad po vrstama omogućava artikulaciju i permutaciju glazbenog materijala te razvoj kombinatoričkih sposobnosti. Takvim pristupom učenici relativno brzo postižu jasnoću izraza i tehničku preciznost, dok bez strukturalnog rada na vrstama mogu postati manje skloni provođenju ponekad potrebnih intervencija, poput nužnog skoka i ulaska u križanje glasova. Primjena kontrapunktskih vrsti u nastavi učenike navodi na uočavanje i pronalazak opcija u ograničenim uvjetima, što u konačnici dovodi do sposobnosti izrade razvijenijih melodijskih linija u slobodnom višeglasju. Stoga, kontinuiran rad po vrstama u kratkom vremenskom roku dovodi do visokog stupnja kontrapunktske vještine. Taj metodski postupak koji ima malo doticaja s realnim skladbama iz glazbene literature i koji se percipira kao "umjetno sterilan" može učenicima smanjiti interes i motivaciju u nastavi.

Odluku o uvođenju ili izostavljanju kontrapunktskih vrsti treba donijeti nastavnik koji vodi učenike, uzimajući u obzir da je prvi dojam ili prva faza doživljajne razine najvažnija. Shodno tome, preporučljivo je prije uvođenja kontrapunktskih vrsti učenike poticati na intenzivno slušanje, primjerice slušanje tenorske melodijske linije radi osvještavanja pojma unutarnjeg glasa. Potom ih je potrebno motivirati na slobodno improviziranje pjevanjem u parovima, a sve radi osvještavanja razvijenih melodijskih linija. Također, savjetuje se da učenici najprije otpjevaju improviziranu melodijsku liniju (kontrapunkt) na zadani cantus firmus, nakon čega taj isti kontrapunkt zapisuju. Time se razvija brzina u vještini izrade kontrapunkta.

3.2.5. Prilagodba teksta u renesansnoj glazbi

Kod prilagodbe teksta koriste se silabička i melizmatička tehnika:

→ Silabička tehnika (grč. *syllaba* = slog): Svaka nota odgovara jednom slogu teksta, osiguravajući jasnu artikulaciju i razumljivost riječi. Naglašeni slogovi obično se pojavljuju na naglašenim dijelovima takta (na primjeru br. 56 naznačeni su crvenom bojom). Međutim, mogu se pojaviti i na nenaglašenim dijelovima, pod uvjetom da imaju najdulje trajanje (na primjeru br. 56 su naznačeni plavom bojom). Najmanja notna vrijednost koja može nositi slog obično je polovinka, ali može biti i četvrtinka (na primjeru br. 56 naznačena je žutom bojom) ako je prije nje polovinka s točkom. Naime, važna je samo ritamska figura koja uključuje polovinku s točkom i četvrtinku. Nakon

takve figure može započeti četvrtinski niz koji je tretiran melizmatski. Dakle, važno je da treći slog u tekstu, nakon te figure, bude duljeg trajanja, a ne samo trajanje nota.

Gra - ti-as a - gi - mus ti - bi pro - pter mag-nam glo-ri-am tu - am.

Primjer 56. Silabička i melizmatička tehnika

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius prema primjeru Missa Papae Marcelli skladatelja Giovannija Pierluigija da Palestrine (Handel, 1964: 10-11)

→ Melizmatička tehnika (grč. *melisma* = napjev): Jedan slog se proteže kroz više nota, što omogućava izražajnije i ukrašenije melodijske linije poput latinske riječi *tuam* (lat. tvoje), naznačene lukom na primjeru br. 56 i riječi *eleison* (grč. smiluj se) naznačene na primjeru br. 57. Melizam uglavnom započinje duljim notnim vrijednostima nakon kojih slijede kraće. Ukrasi također mogu imati osminske notne vrijednosti, pod uvjetom da su dvije osminke u grupi na mjestu nenaglašene četvrtinke i da se kreću postupno, kao što je prikazano u trećem taktu primjera 57. Osminke mogu biti konsonantne i disonantne, no konsonanca mora nastupiti nakon njih.

Ky - ri - e e - lei - - - - - son.

Primjer 57. Ponovljeni ton i portament

Izvor: Autorica

U ovom primjeru prikazan je ponovljeni ton (označen zvjezdicom) koji u većini slučajeva zahtijeva novi slog. Izuzetak je portament (označen kružićem), silazna nenaglašena četvrtinka koja anticipira sljedeću notu, jer je ukrasni ton kratkog trajanja. (Peričić, 1991: 61-65)

Tretman i obradu teksta je najbolje provoditi kroz predstavljanje primjera iz renesansne literature, odnosno predstavljanjem skladbi u kojima je tekst predstavljao temeljnu polazišnu osnovu u skladanju. Nakon predstavljanja primjera, otvara se prostor za raspravu o njihovoj povezanosti s glazbom. Kako bi učenici stvarali vlastite kompozicije u stilu renesanse, sugerira se samostalan odabir teksta prema vlastitim preferencijama radi dodatne motivacije za skladanje. Učenicima se mogu ponuditi smjernice poput:

- a) Tematske relevantnosti - Tekstovi su birani prema tematici koja je bila prikladna za određene crkvene ili svjetovne prigode.
- b) Jezika i jasnoće - U motetu i misi tekst se obično temelji na latinskom ili biblijskom tekstu, stoga je važno odabrati onaj koji omogućuje izražajnost i sakralni karakter. Latinski jezik je bio standard zbog svoje sveprisutnosti u liturgijskim obredima i edukaciji. S druge strane, u madrigalu je tekst najčešće na narodnom jeziku, baveći se temama ljubavi, prirode ili svakodnevnog života. Jasnoća izraza bila je ključna za razumijevanje i izražajnost.
- c) Poetske kvalitete - Tekstovi su morali imati visoku poetsku vrijednost. Ta vrijednost ovisila je o sofisticiranim književnim oblicima, poput soneta, koji su mogli iskazati osjećaje, simbole i metafore, a glazba bi pratila strukturu stihova. Poetska kvaliteta ovisila je i o povezanosti teksta i glazbe pri čemu su koristili tehniku madrigalizma kako bi mogli pojačati emocionalni učinak u skladbi.
- d) Povezanosti sakralnih i moralnih vrijednosti - Mnogi tekstovi su imali sakralne poruke koje su bile u skladu s tadašnjim religijskim, moralnim i društvenim normama.

Pri izvođenju praktičnih vježbi koje uključuju obradu teksta, učenici se navode na pjevanje i interpretiranje tekstualnih fraza s fokusom na izgovor, ispravnu akcentuaciju i izražajnosti unutar predloženog melodijskog okvira. Ove metode učenicima ukazuju na važnost teksta u skladbama, a samim time razvijaju duboko razumijevanje za tehniku prilagodbe teksta u vokalnoj glazbi renesansnog razdoblja.

3.2.6. Imitacija i kanon

Imitacija u glazbi je tehnika u kojoj jedan glas ponavlja frazu ili glazbenu misao koju je prethodno izveo drugi glas, obično nakon kratkog vremenskog razmaka. U renesansnoj glazbi, imitacija je bila ključna za stvaranje bogate i slojevite polifonije, omogućujući kompozitorima inovativnije razvijanje tematskog materijala. Ova tehnika povezuje različite glasove u cjelinu, dok svaki glas zadržava svoju samostalnost. Razlikuju se dvije vrste imitacije: stroga i slobodna. Imitacija je stroga kada se tema doslovno prenosi, dok je imitacija slobodna kada uključuje manje promjene u ritmu ili melodiji. Prvi nastup teme naziva se proposta, a njezina pojava u drugom glasu naziva riposta. (Lučić, 1997: 19)

Primjer 58. Tema i odgovor

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 51)

Primjer 59. Slobodna imitacija

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 51)

Na primjeru br. 58 je prikazana stroga imitacija u kojoj se početni sadržaj iz donjeg glasa prenosi u gornji glas u 3. taktu. Na primjeru br. 59 je prikazana slobodna imitacija s označenim razlikama u 3. taktu. Ovdje odgovor započinje polovinskom pauzom te skokom za tercu naspram sekunde na prijelazu s 3. na 4. takt.

Risposta ili odgovor može imati svoje različite nastupe. Ukoliko risposta nastupa nakon cjelovite proposte, riječ je o prirodnoj imitaciji (primjeri br. 58 i 59). Kada risposta započinje prije nego proposta završi svoje cjelovito izlaganje, riječ je o kanonskoj imitaciji (primjer br. 60).

Primjer 60. Kanonska imitacija

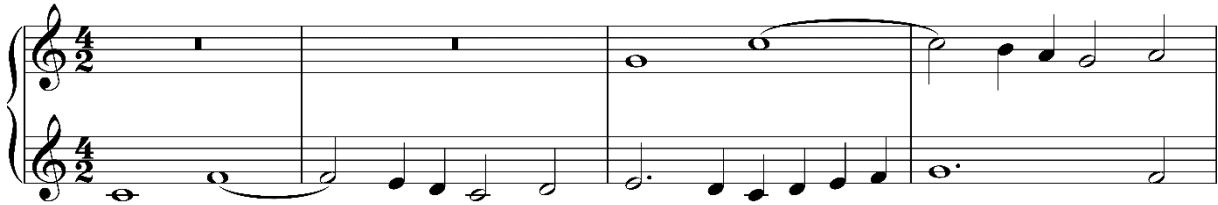
Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 51)

Imitacija se može razlikovati po intervalu - odgovor može započeti na svakom intervalu no imitacije u oktavi, kvarti i kvinti su najčešće i to radi analogne udaljenosti u različitim dionicama kod ljudskog glasa. Susjedni glasovi su udaljeni upravo za kvartno-kvintni interval te se imitacijama u takvim intervalskim odnosima zadržava ujednačenost u napetosnim

razinama susjednih dionica. Imitacija u oktavi je pak najčešća u odnosima dionica tenor-sopran i bas-alt iz istih razloga, tj. potrebe za očuvanjem istog napetosnog i izražajnog karaktera.

Kod imitacije na kvarti ili kvinti razlikuju se dvije vrste imitacije:

- a) realna imitacija (realni odgovor) je dosljedna transpozicija u intervalu kvinte,



Primjer 61. Realni odgovor

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 55-56)

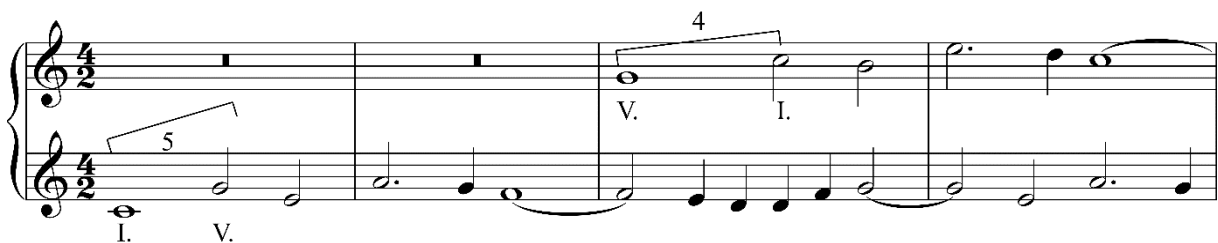
- b) tonalitetna imitacija (tonalitetni odgovor) je imitacija u kojoj riposta sadrži preinake teme kako bi se zadržala što dulja pripadnost istom tonalitetu u kompoziciji. Koristi se kada tema započinje na V. stupnju (odgovor započinje I. stupnjem u intervalu kvarte),



Primjer 62. Tonalitetni odgovor

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 56)

ili kada proposta započinje skokom s I. na V. stupanj (skok se u odgovoru pretvara u interval kvarte) i obrnuto.



Primjer 63. Tonalitetni odgovor sa skokom

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 56)

Ova melodijska promjena naziva se mutacija (u prvom slučaju mijenja se samo prvi intervalski korak, a u drugom se mijenjaju prvi i drugi intervalski korak). U oba slučaja ostali tonovi teme

se transponiraju za kvintu više ili kvartu niže. Također se imitacije razlikuju po metarskom nastupu tema (imitacija može započeti na bilo kojem dijelu takta, ali je uglavnom na tezi teme).

Nadalje, imitacije se mogu razlikovati i po smjeru kretanja:

- a) u inverziji gdje su intervali u suprotnom smjeru kretanja,

Primjer 64. Imitacija u inverziji

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 102)

- b) u strogoj inverziji u kojoj svi melodijski intervali zadržavaju svoju veličinu uz suprotni smjer kretanja,

Primjer 65. Stroga inverzija

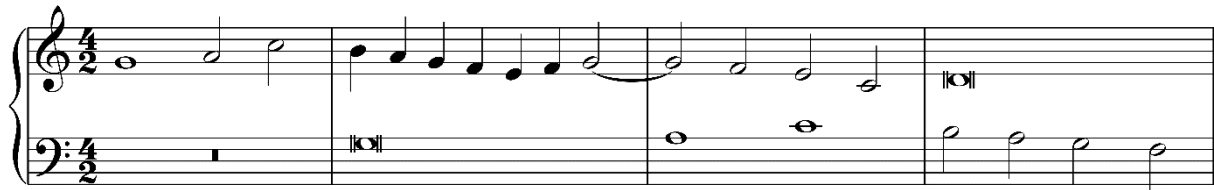
Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 102)

- c) retrogradnoj imitaciji poznatom kao „račji kanon“ gdje je risposta jednaka proposti čitanoj od kraja do početka.

Primjer 66. Retrogradna imitacija

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 102)

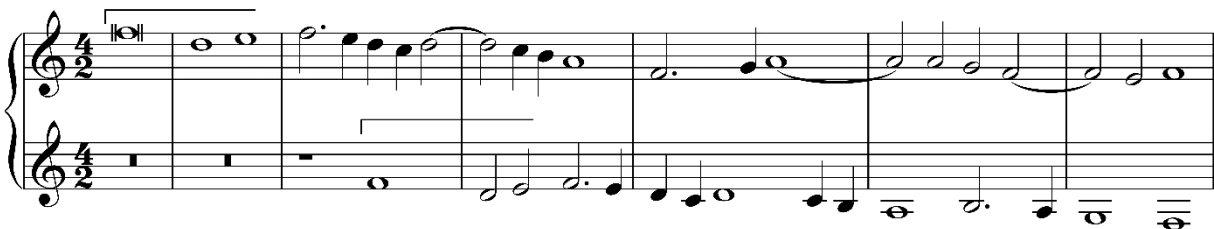
Razlikuje se i po notnim vrijednostima koje mogu biti u augmentaciji, u kojoj su notne vrijednosti dvostruko dulje,



Primjer 67. Imitacija u augmentaciji

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 60)

i diminuciji kada su u imitaciji notne vrijednosti upola kraće.



Primjer 68. Imitacija u diminuciji

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius koristeći se stručnom literaturom (Peričić, 1991: 61)

Učenje tehnike imitacije najbolje se razvija kroz kombinaciju teorijskog i praktičnog rada. Korištenje slušnih primjera u nastavi može omogućiti lakše razumijevanje i praktičnu primjenu ove tehnike skladanja. Posebno su korisni primjeri poput Josquinove „Ave Maria... virgo serena“, gdje svaki glas uvodi temu "Ave Maria" na različitim tonskim visinama, ili madrigalima Claudija Monteverdija, u kojima se koristi imitacija za naglašavanje dramatičnih trenutaka. Analizom tih primjera učenici mogu bolje shvatiti kako se imitacija primjenjuje u različitim glasovima. Zadaju se zadaci poput pisanja kratke melodije, kasnije oponašane u različitim glasovima koji rezultiraju prakticiranjem i usvajanjem tehnike imitacije.

Kanon (grč. "propis" ili "uputa") najsloženiji je oblik imitacijske tehnike u višeglasnoj glazbi. Temelji se na strogoj imitaciji, gdje drugi glas ili glasovi ponavlja/ju cijelu melodijsku dionicu prvog glasa. Može biti samostalna kompozicija ili dio veće glazbene forme. Kanoni se mogu izvoditi na svim intervalima s time da su najjednostavniji oni u primi i oktavi, a zatim u kvarti i kvinti. Vremenski razmak između proposte i risposte može se razlikovati tako da kraći razmak pojačava napetost i efekt imitacije. U nekim slučajevima, taj razmak iznosi samo jednu jedinicu vremena, poznatu kao fuga ad minimam. Kanon se gradi tako da drugi glas imitira početak teme iz prvog glasa, nakon čega se piše kontrapunkt. Ovaj postupak se ponavlja dok

kanon ne dosegne željenu duljinu. Kanon može završiti kadencom kako bi svi glasovi završili zajedno ili bi glasovi završili redosljedom kojim su započeli. Vrste kanona mogu se klasificirati prema završetku, notaciji i posebnosti izvedbe, a obzirom na završetak dijele se na dva tipa:

- a) konačni kanoni - imaju jasno definiran kraj;
- b) beskonačni kanoni - mogu trajati neograničeno, odnosno onoliko dugo koliko se vrši ponavljanje kanonskih cjelina.

U beskonačnim kanonima se često koristi obrtajni kontrapunkt, tehnika višeglasja u kojoj dionice mogu zamijeniti mjesta, a pravila vođenja glasova ostaju očuvana čak i nakon zamjene. Prema notaciji mogu biti otvoreni (*aperto*, tj. ispisani u partituri) i zatvoreni (*clausus*, tj. ispisani jednoglasno), s uputama za nastup ostalih glasova. Posebni načini kanona su:

- a) kanon u obratu ili protupomaku s odgovorom u inverziji,
- b) rakov kanon s retrogradnim odgovorom,
- c) kanon u zrcalu s istovremenim nastupom teme i odgovora u protupomaku ili inverziji,
- d) kanon u augmentaciji s odgovorom u dvostruko duljim notnim vrijednostima,
- e) kanon u diminuciji s odgovorom u pola kraćim notnim vrijednostima,
- f) kružni kanon s temom koja prolazi kroz tonalitete kvintnog kruga, uzlazno ili silazno, dok ne dosegne početni tonalitet,
- g) zagonetni kanon, koji spada u podvrstu enigmatskih kanona u kojemu se mjesto i interval nastupa odgovora treba otkriti. (Lučić, 1997: 71-123)

Pri učenju obrade različitih vrsta i tehnika izrade kanona, učenicima je potrebno prezentirati primjere, poslušati ih, a neke primjere i otpjevati. Kroz aktivnosti izrade imitacijskih tehnika i kanona, stječu se praktične vještine koje omogućuju dublje razumijevanje i sposobnost korištenja tih tehnika u vlastitim kompozicijama i izvedbama.

3.3. Glazbeni oblici renesanse

3.3.1. Motet

Moteti su vokalne polifone skladbe koje su se razvile u srednjovjekovnoj Europi. Svaki je glas imao svoj tekst koji je mogao biti duhovni ili svjetovni. Rani moteti iz 13. i 14. stoljeća razlikovali su se od kasnijih renesansnih moteta. Koristili su izoritmički cantus firmus koji je većinom bio preuzet iz gregorijanskog napjeva te su u različitim glasovima često kombinirali različite sakralne i svjetovne tekstove. Kasniji moteti često su bili a capella na latinskom jeziku, zasnivani na tehnici imitacije (napušta se tehnika cantus firmusa). Sastojali su se od sekcija gdje se unutar svake sekcije nalazi po jedna fraza teksta (svaka fraza teksta ima svoju temu) imitirana u svakom glasu. (Lučić, 1997: 434)

To se očituje na primjeru br. 69 koja prikazuje isječak iz Palestrininog moteta *Veni sponsa Christi* gdje se u gornjem glasu iznosi prva tema *Veni sponsa Christi* (Dođi zaručnice Kristova) koja se zatim imitira u drugim glasovima.

The image shows a musical score for a motet. It consists of four staves. The top two staves are vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics written below them: "Ve - ni spon - sa Chri - - - - -". The bottom two staves are instrumental staves (Tenor and Bass) showing rhythmic accompaniment with stems and beams. The score is in G major and 8/8 time.

Primjer 69. Motet iz 16. stoljeća

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius prema primjeru Veni sponsa Christi skladatelja Giovannija Pierluigija da Palestrine (Espagne, 1875: 105)

Krajevi sekcija naznačeni su kadencama (često varljivim V-VI), koje su mogle biti u različitom modusu, a završna kadenca moteta bila je u početnom modusu. Nastup nove sekcije odvijao se tijekom iznošenja kadence. To se očituje na primjeru br. 70 gdje se s 19. na 20. takt iznosi 2. tema *accipe coronam* (lat. primiti krunu).

19. 20. II.

sti, Chri - - - sti, ac -

sti, ve - - - ni spon - sa Chri - sti, II.

I. II. ac - ci - pe co - ro - nam,

Ve - - ni spon - sa Chri - sti, ac - ci - pe

Primjer 70. Primjer kadenciranja u motetu

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius prema primjeru Veni sponsa Christi skladatelja Giovannija Pierluigija da Palestrine (Espagne, 1875: 105)

Poželjno je da se teme razlikuju jedna od druge: jedna tema može biti postepena, druga može biti specifična po skoku, treća može sadržavati sinkope, a četvrta može biti karakteristična po repetijama iste tonske visine. Manji motet sastoji se od jednog stavka, dok se veći mogu sastojati od dva do tri zasebna stavka. Jednako zastupljeni bili su i homofoni moteti od kojih je najpoznatija kompozicija Jakoba-Petelina Gallusa *Ecce quomodo moritur justus* (lat. Evo kako umire pravednik).

Ec - ce quo - mo-do mo - ri - tur ju - - stus,

Primjer 71. Homofoni motet

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius prema primjeru Ecce quomodo moritur justus skladatelja Jakoba-Petelina Gallusa (Sansarlat, 2011: 1)

3.3.2. Misa

Misa je glavni obred kršćanskoga bogoslužja, poznato kao i euharistijsko slavlje. Njome se obilježava spomen muke, smrti i uskrsnuća Kristova. S obzirom na svečani karakter mise u kršćanstvu, pjevanje je bilo neizostavan dio ovog liturgijskog obreda. U ranim danima

kršćanske liturgije, tekstovi misa su se mijenjali ovisno o blagdanima i svetkovinama. Ti promjenjivi dijelovi, poznati kao *Proprij*, uključivali su četiri ključna dijela: *Introitus* (lat. ulazna pjesma), *Graduale* (lat. pripjevni psalam), *Offertorium* (lat. prikazanje) i *Communio* (lat. pričesna pjesma). Za razliku od Proprija, *Ordinarij* se odnosi na stalne dijelove mise, a počinje se uglazbljivati od srednjeg vijeka. Sastoji se od pet ključnih liturgijskih dijelova: *Kyrie eleison* (grč. Gospodine, smiluj se), *Gloria* (lat. Slava), *Credo* (lat. Vjerujem), *Sanctus-Benedictus* (lat. Svet-Blagoslovljen) i *Agnus Dei* (lat. Jaganjče Božji). U renesansi su se ti dijelovi oblikovali kao ciklusi koji su bili bazirani na istom glazbenom materijalu. Budući da su stalni dijelovi mise bili najčešće skladani u polifonom stilu i oblikovani kao ciklusi, Ordinarij je bio primarni oblik liturgijske glazbe u renesansi. Tijekom renesanse počinje se skladati i poseban oblik mise za pokojne, poznat kao *Rekvijem misa*. Ove mise za mrtve uključivale su specifične stavke, kao što su: *Requiem aeternam* (lat. Pokoj vječni), *Dies irae* (lat. Dani srdžbe) i *Lux aeterna luceat eis* (lat. Svjetlost vječna svijetlila im). Rekvijemi su postupno postajali zasebna i svečana glazbena forma, osobito u kasnijim razdobljima. (Golčić, Fočić, 2022: 114)

Petnaesto stoljeće obilježeno je kao vrhunac višeglasne a capella mise, a obično je tretirana kao cantus firmus kompozicija konstruirana na sakralnoj ili svjetovnoj melodiji po kojoj je dobila ime. Kako je imitacija postala učestala, cantus firmus misa postepeno nestaje, a od druge četvrtine 16. stoljeća prevladava čisto imitativno tretiranje mise. Melodija je najčešće bila postavljena u tenoru te je mogla biti melodijski i ritamski izmijenjena. Ako bi se cantus firmus pojavio u drugim glasovima zvao bi se *cantus firmus vagans* ili "lutajući cantus firmus". Primjer lutajućeg cantus firmusa su mise Josquina des Preza *De beata virgine* (lat. O blažena Djevice) koja sadrži koralnu melodiju, dok *L'homme armé* (franc. Oružani čovjek) sadrži melodiju šansona. Ako bi skladatelj pisao misu na vlastiti cantus firmus, misa bi mogla dobiti naziv po početnim tonovima cantus firmusa, kao što je Josquinova *Missa La sol fa re mi* u kojoj cantus firmus počinje tim tonovima. Misa bez cantus firmusa mogla se označavati kao *Missa sine nomine* (lat. misa bez imena). Takva misa mogla je dobiti naziv po korištenom modusu, poput Palestrinine *Missa primi toni*. Ova misa ukazuje da je pisana u dorskom modusu, dok Palestrinina *Missa ad fugam* označava primjenu kanonske tehnike. U misama se često koristila i transkripcija manjih polifonih kompozicija drugih skladatelja (moteta, šansona, madrigala ili pjesama). Ovakve mise bile bi slobodno razrađene s ispisanim tekstom i zvale su se parodijska misa. (Peričić, 1991: 112-115)

Na primjeru br. 72. prikazan je primjer popularne melodije vojničke pjesme *L'homme armé* koja je temelj Jonesquinove istoimene mise.

U uvodu primjera vidljivo je korištenje melodije šansone kao cantus firmus i njeno provlačenje kroz različite dijelove mise. Ovo prikazuje način primjene poznate melodije kao temelj za složene polifone kompozicije. S obzirom na poznato Josquinovo majstorstvo po upotrebi ključne tehnike renesansne polifonije - imitacije - učenici kroz analizu njegove mise mogu promatrati uvođenje tematskog materijala u različitim glasovima, što je bio čest postupak u tadašnjim misama. Osim toga, Josquinova misa sadrži klasičnu petodijelnu strukturu, što može pružiti učenicima priliku da analiziraju glavne dijelove liturgijske kompozicije. Učenici će kroz analizu spoznati liturgijsku funkciju svakog dijela i njegovu odgovarajuću glazbenu obradu. Ovaj primjer je izuzetno koristan za učenje jer pomaže usvajanju osnovnih kompozicijskih tehnika, poput augmentacije, imitacije i upotrebe cantus firmusa, istovremeno pružajući uvid u njihovu praktičnu primjenu u sakralnim djelima.

3.3.3. Madrigal

Madrigali su se razvili u 14. st., a bili su pretežito dvoglasne ili troglasne kompozicije pisane a capella. Kasniji madrigal razvio se u prvoj polovici 16. stoljeća iz frottole i njezinih sličnih oblika, predstavljajući jednostavniji višeglasni talijanski renesansni žanr. Pisan je najčešće za pet glasova s tekстом na narodnom jeziku, a mogao je biti i s instrumentalnom pratnjom. Naspram moteta ima dinamičniji ritam s osminkama koje mogu biti nosioci slogova teksta, sinkopama u kraćim notnim vrijednostima i slobodniju melodiju koja može sadržavati kromatiku, smanjene i povećane intervale. Također može sadržavati skokove uzlazne i silazne sekste, kraće fraze i sekvence. Pretežito se koristi homofonija s nizanjem paralelnih terci ili seksti. Na primjeru br. 74 prikazan je isječak madrigala *Moro lasso al mio duolo* iz 16. stoljeća od talijanskog skladatelja Carla Gesualda. U tom primjeru naznačena je uporaba kromatike kod soprana i basa u prvom taktu, soprana u drugom te opreka u trećem taktu.

Mo - ro las - so, al mio duo - lo
 (Umirem izgubljen u svojoj boli)

Primjer 74. Madrigal iz 16. stoljeća

Izvor: Autor izradio u programu Sibelius prema primjeru *Moro lasso al mio duolo* skladatelja Carla Gesualda
 (Gouin, 2011: 1)

Tretman disonanci je slobodniji, moguće su zaostajalice 7 u 8, skokovi u disonantne tonove, slobodni nastupi disonantnih tonova te samostalni disonantni akordi. Prilikom pisanja madrigala karakteristično je tonsko slikanje zvano madrigalizam; bježanje se „oslikava“ brzim notnim vrijednostima, voda s valovitim melizmima i slično. Uz navedeno, raznovrsnije su teme, dijelovi su kontrastniji, a može se i ponoviti cijeli dio glazbe s tekstom. Također se izmjenjuju polifoni i homofoni dijelovi, a broj taktova je podređen tekstu. (Lučić, 1997: 455-461)

Uz vodstvo učitelja kroz prethodno usvojene tehnike kontrapunkta i prilagodbe teksta, učenici imaju priliku započeti stvaranje vlastitih djela. Prije nego što krenu s pisanjem, učitelj može ponuditi nekoliko slušnih primjera kako bi razvili smisao za razvoj melodijskih linija i osjetili karakter stilskog razdoblja. Nakon izbora teksta, potrebno je isplanirati cjelovitu strukturu skladbe s obzirom na tekstualne cjeline. Dobro je ovome procesu pristupiti u fazama. Prvo se postavlja tematski materijal s imitacijama ili kanonskim imitacijama, dok se izrada slobodnog kontrapunkta ostavlja za kraj. Treba voditi računa o postepenom uvođenju glasova, uzimajući u obzir stilske karakteristike u izradi kontrapunkta, pri čemu svaki glas treba skladno korespondirati s ostalima, poštujući konsonantne intervale te ispravno tretirati disonance. Tijekom ovog procesa, učenicima će se moći savjetovati da pjevaju svoje kompozicije s kolegama, kako bi čuli razvoj vlastitih djela.

4. Zaključak

Renesansna glazba je razvojem vrhunca vokalnog kontrapunkta ostavila značajan utjecaj na glazbena razdoblja nakon renesanse. To se očituje u djelima raznih renesansnih skladatelja, od kojih su neki od skladbi Giovannija Pierluigija da Palestrine, Josquina des Preza i Carla Gesualda, služili kao primjeri za objašnjenje principa izrade melodije, suzvučja, prilagodbe teksta, tehnike imitacije i kanona te izradu glazbenih oblika tog razdoblja. Unatoč utjecajima mnogih renesansnih skladatelja, Palestrinina glazba osnova je za poučavanje principa i stilskih karakteristika izrade vokalnog kontrapunkta zbog svoje kompleksne polifonije koja je ujedno razumljiva i estetski prilagođena njenoj sakralnoj funkciji. Na temelju tih osnova dodatno se pojašnjavaju stilske karakteristike i principi izrade vokalnog kontrapunkta na pomno osmišljene praktične načine razrađenim u drugom dijelu rada (teorijske osnove glazbe renesanse). Kod praktičnih primjera naglasak je stavljen na smjernice za lakše savladavanje vokalnog kontrapunkta. Ove smjernice uključuju primjere poput usporedbe melodije i planina ili evidenciju intervala. Asocijacijom melodije i planina, učenici imaju mogućnost jednostavnije zapamtiti tijek renesansne melodijske linije, a s evidencijom intervala olakšava se provjera odnosa između glasova. Pri tome je neizbježna pozornost usmjerena na riječ „pravilo“ koje se često koristi za sistematizaciju teorijske osnove jednog glazbenog razdoblja, a koje se sugerira izbjegavati kako ne bi zvučalo nametljivo. Zato se za pristupačniji pristup koriste pojmovi poput „stilske karakteristike“ ili „dosljednosti Palestrinog stila“. Isto tako je jasno da rad po kontrapunktskim vrstama pati od dualnosti koja s jedne strane omogućava brzo postizanje jasnoće izraza i tehničke preciznosti, a s druge strane se percipira kao "umjetan" i „sterilan" koji može učenicima smanjiti interes i motivaciju u nastavi. Potrebno je nastavniku osigurati individualnu slobodu kod odlučivanja o uvođenju kontrapunktskih vrsti. Zbog svojevrstne sterilnosti i nužnog odstupanja od ranije uspostavljenih kontrapunktskih pravila, kombinacija kontrapunktskih vrsti može narušiti prethodno uspostavljena promišljanja o principima kontrapunkta. U metodologiji nastave preporučuje se da se odmah uvedu dva floridusa naspram cantus firmusa, a kombinacije ostave za kasnije u ograničenoj mjeri.

Kada sagledamo cjelokupni proces nastave vokalnog kontrapunkta, u radu s učenicima potrebno je naglasak staviti na pjevanje, slušanje i analizu primjera kako bi nastavno gradivo bilo cjelovito. Učenici pjevanjem razvijaju osjećaj za melodijsko kretanje, dok kroz intenzivno slušanje i analizu primjera sustavno razvijaju razumijevanje cjelovite strukture djela.

Literatura

- Andreis, J. (1975). *Povijest glazbe* (Vol. 1). Zagreb: Liber/mladost.
- Brown, H. M., & Stein, L. K. (1999). *Music in the Renaissance*. New Jersey: Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall.
- Cochrane, T., Fantini, B., & Scherer, K. R. (2013). *The emotional power of music*. New York: Oxford University Press.
- da Palestrina, G. P. (n.d.). Preuzeto 21. 6 2024 iz
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5d/IMSLP823771-PMLP687625-PAL_12_8.pdf
- des Près , J. (2001). Mille regretz. (ARENAI, Ur.) Preuzeto 23. 6 2024 iz
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP202015-WIMA.960a-mille_regr.pdf
- Eggebrecht , H. H., & Zaminer , F. (1970). *Ad organum faciendum* (Vol. 3). Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG.
- Erickson, R. (1995). *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. London: Yale University Press.
- Espagne, F. (1875). *IMSLP Petrucci Music Library*. Preuzeto 20. 9 2024 iz Veni sponsa Christi (Palestrina, Giovanni Pierluigi da):
[https://imslp.org/wiki/Veni_sponsa_Christi_\(Palestrina%2C_Giovanni_Pierluigi_da\)](https://imslp.org/wiki/Veni_sponsa_Christi_(Palestrina%2C_Giovanni_Pierluigi_da))
- Golčić, I., & Fočić, I. (2022). *Pojmovnik glazbene teorije*. Zagreb: Nakladnik HKD Sv. Jeronima.
- Gouin, P. (2011). *IMSLP Petrucci Music Library*. Preuzeto 20. 9 2024 iz Moro, lasso, al mio duolo (Gesualdo, Carlo):
[https://imslp.org/wiki/Moro%2C_lasso%2C_al_mio_duolo_\(Gesualdo%2C_Carlo\)](https://imslp.org/wiki/Moro%2C_lasso%2C_al_mio_duolo_(Gesualdo%2C_Carlo))
- Haberl, F. X. (1884). *Opera omnia Ioannis Petraloysii Praenestini, Vol.XVI*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Handel, B. (1964). *Palestrina, Missa Papae Marcelli*. London: Novello and Company Limited.
- Harrison, F. L. (1960). English Polyphony (c1470–1540). (A. Hughes, & G. Abraham, Ur.) *Ars Nova and the Renaissance, vol. 3*, 303.
- Jeppesen, K., & Haydon , G. (1960). *Counterpoint, the Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall.
- Lowinsky, E. E. (1946). *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*. New York: Columbia University Press.
- Lučić, F. (1997). *Polifona kompozicija*. Zagreb: Školska knjiga .
- Magdić , J. (2006.). *Vokalna polifonija – teorija i praksa* . Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- Mann, A. (1965). *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. W. W. Norton & Company, Inc.

Peričić, V. (1991). *Vokalni kontrapunkt, za srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Sansarlat, N. (2011). *IMSLP Petrucci Music Library*. Preuzeto 22. 9 2024 iz *Ecce quomodo moritur iustus* (Handl, Jacob):
[https://imslp.org/wiki/Ecce_quomodo_moritur_iustus_\(Handl%2C_Jacob\)](https://imslp.org/wiki/Ecce_quomodo_moritur_iustus_(Handl%2C_Jacob))

Stipčević, E. (1997). *Hrvatska glazba*. Zagreb: Školska knjiga d.d.

Popis kratica

a) hrvatske:

- g. – godina
- tj. – to jest
- br. – broj
- red. prof. art. - redoviti profesor umjetnosti
- hrv. – hrvatski
- tal. – talijanski
- španj. – španjolski
- lat. – latinski
- npr. – na primjer
- tzv. – takozvani/a/o
- grč. – grčki
- franc. - francuski

b) engleske:

- mag. oec. – eng. *Master of Economics*: magistar/magistra ekonomije
- vol. – volume

Popis slika

<i>Slika 1. Planine kao sredstvo za usporedbu melodije u renesansnoj glazbi</i>	20
---	----

Popis (notnih) primjera

<i>Primjer 1. Paralelni dvoglasni organum.....</i>	13
<i>Primjer 2. Dvoglasni organum pisan tehnikom diskanta</i>	13
<i>Primjer 3. Zamjena glasova u dvoglasnom organumu.....</i>	14
<i>Primjer 4. Četveroglasni organum.....</i>	14
<i>Primjer 5. Gymel.....</i>	15
<i>Primjer 6. Faux-bourdon tehnika.....</i>	15
<i>Primjer 7. Modalne ljestvice</i>	16
<i>Primjer 8. Naknadno dodane modalne ljestvice u 16. stoljeću</i>	17
<i>Primjer 9. Karakteristični intervali u modalnim ljestvicama.....</i>	17
<i>Primjer 10. Transpozicije modalnih ljestvica</i>	18
<i>Primjer 11. Naglašene note.....</i>	19
<i>Primjer 12. Isječak iz "Missa Papae Marcelli"</i>	21
<i>Primjer 13. Isječak iz mise "Ave Maria"</i>	21
<i>Primjer 14. Paralelno kretanje</i>	22
<i>Primjer 15. Suprotno kretanje.....</i>	22
<i>Primjer 16. Jednostrani pomak</i>	22
<i>Primjer 17. Prohodne disonance.....</i>	23
<i>Primjer 18. Zaostajalične disonance.....</i>	23
<i>Primjer 19. Izmjenične disonance</i>	23
<i>Primjer 20. Nepoželjne kvinte</i>	25
<i>Primjer 21. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u prvoj vrsti) ..</i>	25
<i>Primjer 22. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u prvoj vrsti) ...</i>	25
<i>Primjer 23. Akcentne oktave</i>	26
<i>Primjer 24. Zaostajalice u kadenci</i>	26
<i>Primjer 25. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u drugoj vrsti) .</i>	26
<i>Primjer 26. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u drugoj vrsti) .</i>	26
<i>Primjer 27. Teški prohod.....</i>	27
<i>Primjer 28. Nota Cambiata</i>	27
<i>Primjer 29. Napušteni izmjenični ton.....</i>	28
<i>Primjer 30. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u trećoj vrsti) ..</i>	28
<i>Primjer 31. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u trećoj vrsti) .</i>	28
<i>Primjer 32. Nasljedne kvinte</i>	29
<i>Primjer 33. Akcentne kvinte</i>	29
<i>Primjer 34. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u četvrtoj vrsti) 29</i>	29
<i>Primjer 35. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u četvrtoj vrsti) 29</i>	29
<i>Primjer 36. Tvrđi ritam</i>	31
<i>Primjer 37. Osminski melodijski ukras</i>	31
<i>Primjer 38. Rješenje zaostajalice u obliku ukrasa</i>	31

<i>Primjer 39. Različiti ritmovi figure cambiata</i>	32
<i>Primjer 40. Primjer cantus firmusa u donjem glasu i kontrapunkta u gornjem glasu (u petoj vrsti) ...</i>	32
<i>Primjer 41. Primjer cantus firmusa u gornjem glasu i kontrapunkta u donjem glasu (u petoj vrsti) ...</i>	32
<i>Primjer 42. Skrivene kvinte</i>	33
<i>Primjer 43. Završne kadence u troglasju</i>	33
<i>Primjer 44. Kadence u frigijskom modusu</i>	34
<i>Primjer 45. Plagalne kadence</i>	34
<i>Primjer 46. Smanjeni kvintakord u kadenci</i>	34
<i>Primjer 47. Primjer za prvu vrstu troglasnog kontrapunkta</i>	35
<i>Primjer 48. Primjer za drugu vrstu troglasnog kontrapunkta</i>	35
<i>Primjer 49. Primjer za treću vrstu troglasnog kontrapunkta</i>	35
<i>Primjer 50. Primjer za četvrtu vrstu troglasnog kontrapunkta</i>	35
<i>Primjer 51. Primjer za petu vrstu troglasnog kontrapunkta</i>	35
<i>Primjer 52. Tretman disonantnih nenaglašenih četvrtinki</i>	37
<i>Primjer 53. Disonantna četvrtinka naspram sinkope</i>	37
<i>Primjer 54. Skrivene kvinte u troglasju</i>	37
<i>Primjer 55. Primjer za dva floridusa u troglasju</i>	37
<i>Primjer 56. Silabička i melizmatička tehnika</i>	39
<i>Primjer 57. Ponovljeni ton i portament</i>	39
<i>Primjer 58. Tema i odgovor</i>	41
<i>Primjer 59. Slobodna imitacija</i>	41
<i>Primjer 60. Kanonska imitacija</i>	41
<i>Primjer 61. Realni odgovor</i>	42
<i>Primjer 62. Tonalitetni odgovor</i>	42
<i>Primjer 63. Tonalitetni odgovor sa skokom</i>	42
<i>Primjer 64. Imitacija u inverziji</i>	43
<i>Primjer 65. Stroga inverzija</i>	43
<i>Primjer 66. Retrogradna imitacija</i>	43
<i>Primjer 67. Imitacija u augmentaciji</i>	44
<i>Primjer 68. Imitacija u diminuciji</i>	44
<i>Primjer 69. Motet iz 16. stoljeća</i>	46
<i>Primjer 70. Primjer kadenciranja u motetu</i>	47
<i>Primjer 71. Homofoni motet</i>	47
<i>Primjer 72. Isječak melodije iz "L'homme armé"</i>	49
<i>Primjer 73. Uvod iz "Missa L'homme armé"</i>	49
<i>Primjer 74. Madrigal iz 16. stoljeća</i>	50