

Josip Magdić

Vokalna polifonija – teorija i praksa

(prikaz sadržaja udžbenika „Vokalna polifonija-Renesansni strogi slog“)

Nakladnik: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2006.

izvor:

www.huz.com.hr

Hrvatska udruga zborovođa

Josip Magdić

Vokalna polifonija – teorija i praksa *

Nejasnoće u udžbeničkoj literaturi oko renesansne vokalne polifonije, kao i potrebna pojašnjenja, vezane su s objavljivanjem udžbenika Muzičke akademije u Zagrebu Vokalna polifonija – renesansni strogi slog u izdanju Manualia Universitatis studiorum Zagrabiensis. Tekst koji slijedi donosi gradivo iz uvodnog dijela u kojem se vidi kako je sadržaj razrađen i svrsishodan, te se već iz slijedeće teksta može sagledati i daljnji slijed.

Vokalna glazba *a cappella* (tal. “poput pjevanja u kapeli, crkvi”), pisana za zbor bez instrumentalne pratnje, dostiže neponovljiv vrhunac polifonog izraza u 16. stoljeću. Ne samo skladatelju, već i svakomu tko se bavi glazbom ili se njome želi baviti, potrebno je poznavanje vokalne polifonije, a to se može postići analiziranjem, primjenom odgovarajućih autentičnih tehnika u vlastitim radovima kao i izvođenjem. Kada se govori o polifoniji, odnosno o kontrapunktu, a osobito o onome koji se uči u školama ili čak učilištima, još uvijek nije jasno o kakvom je kontrapunktu riječ. Smatra se da je jedan kontrapunkt nastao iz linearnog melodijskog razvoja, a drugi - uvjetno uzevši - iz vertikalne strukture. Prvi se temelji na djelima renesanse, a drugi na djelima baroka. Teoretičari slijede stil Rimske škole odnosno Palestrinin stil, ili mu se bar žele približiti, ili slijede barokni stil. U školama i učilištima primjenjuje se kontrapunkt koji nije niti renesansni, niti barokni, već jednostavno - školski, u kojem se trebaju poštovati pravila teoretičara, koja su beskorisna i daleko od prakse. Upravo zbog toga javljaju se sve bolje i kvalitetnije knjige o kontrapunktu koje se temelje na konkretnoj građi, odnosno proizlaze izravno iz prakse (R. O. Morris, K. Jeppesen, B. Cervenca).

Težište je predloženog udžbenika na stilskom izrazu zborske glazbe *a cappella* 16. stoljeća, prikazane u prvom redu u djelima G. P. da Palestrine čime se, naravno, ne umanjuju nastojanja ostalih renesansnih majstora, koji su u zamahu humanizma i renesanse idealizam i pretjeranu složenost nastojali zamijeniti realnošću i uravnoteženošću. Glazba nizozemskih polifoničara postala je u svojoj strukturi pretrpana, raskošna i nejasna, a Palestrina je stjecajem okolnosti, a djelomično i pod utjecajem protureformacije unio u svoja djela smirenost, jednostavnost, uzvišenost, jasnoću teksta i preglednost cjelokupne polifone građe. Dakle, Palestrinin stil može poslužiti kao polazište za upoređivanje ostalih djela, autora i stilova, a istodobno i temelj estetskim mjerilima. Njemački skladatelj i glazbeni pisac Theodor Adorno smatra da su Palestrinina pravila strogoga kontrapunkta do danas najbolja škola skladanja.[†]

Kontrapunktske *vrste* kojima se koriste gotovo svi udžbenici kontrapunkta, u kojima je sredstvo zamijenilo cilj, u suprotnosti su s praksom, donose često pogrešne pojmove. Na primjer, kod vrste *dvije note prema jednoj noti* podrazumijeva se da na arzu može doći

* Nekoliko riječi povodom proširenog izdanja udžbenika **VOKALNA POLIFONIJA – Renesansni strogi slog** (223 str.)

Odobreno odlukom Senata Sveučilišta u Zagrebu od 14. srpnja 2005.

Nakladnik: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu

Manualia universitatis studiorum Zagrabiensis

†

Adorno, Th. W.: **Philosophie der neuen Musik**, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1958.

disonantni prohodni ton ili čak uzlazni skok, što, naravno, jedno drugo isključuje. Disonantni prohodni ton može doći sam na laki dio dobe bilo teze bilo arze. *Vrste* (lat. species) inače bi imale svoje puno opravdanje tek u baroknoj motorici, ali začudo, kada barok vrvi svojom motorikom koristeći sve moguće vrste i kombinacije, to se u udžbenicima niti ne spominje. Rijetki su pokušaji, ali ne u nas. Da su *vrste* zaista korisne, njima bi se služio naravno i sam Palestrina.

Kako je danas gotovo sva renesansna glazba transkribirana u današnju uobičajenu notaciju, i u ovome se radu kao metrička jedinica (ili doba) rabi četvrtinska nota, jer je to znatno primjerenije suvremenoj glazbenoj praksi još od kraja 19. stoljeća, te su s tim u vezi i obrađena sva pravila, počevši od potanko razrađene strukture polifone melodije, pa do ritmički najsloženijeg višeglasja. Također se može rabiti i polovinska nota, odnosno neka druga notna vrijednost kao doba, ako je to primjereno potrebama nastave. Tada se sva pravila analogno podvrgavaju polovinskoj noti, odnosno nekoj drugoj notnoj vrijednosti kao dobi. Posebna pozornost posvećena je ulozi i tretmanu teksta, koji se inače često i na štetu glazbenog sadržaja zapostavlja, iako je u pitanju vokalna polifonija u kojoj je riječ neodvojiva od tona. Kako je uopće palo napamet glazbenim pedagogima da izbace riječ, a radi se o vokalnom kontrapunktu koji nazivaju strogim kontrapunktom. - Vrlo brzo se dolazi do najvažnijeg oblikovnog činitelja - imitacijske tehnike, tehnike obrata i kontinuiranog proučavanja vokalnih partitura.

Notni primjeri i zadaci uzeti su iz konteksta Palestrininih djela i djela ostalih renesansnih, kao i naših majstora (A. Patricij, F. Bosanac, J. Skjavetić, V. Jelić, F. Sponga Usper) bez predznaka, analogno renesansnoj praksi, ili samo s jednom snizilicom radi praktične primjene i lakšeg svladavanja modusa, dok pravila i različitosti rezultiraju iz same prakse renesansnih majstora. Češće se u notnim primjerima rabe standardni ključevi (primjena je vezana uz nastavni program), jer je pozornost na taj način više usmjerena prema lakšem i bržem uočavanju određene polifone problematike.

Na kraju, u dodatku, nalazi se znatan broj *cantus coronati* i zadanih početaka od jednoglasja do peteroglasja u različitim tehnikama iz djela starih majstora iz različitih razdoblja renesanse kao i iz pera nekih drugih skladatelja iz

kasnijih razdoblja koji su stvarali u strogom slogu, ili pak naših skladatelja. Posebni izbor nudi *Cithara octochorda* u kojoj već naslućujemo elemente sekvenciranja i simetričnosti. Svi navedeni zadaci mogu poslužiti odabiru izrade stavka u strogome slogu, odnosno u slogu određenog renesansnog skladatelja. Jasnoća palestrinijanskog sloga kao i znatan broj primjera i zadataka omogućuju polaznicima analizu, uočavanje različitosti i savladavanje različitosti skladateljskih tehnika. Dodatak završava izborom tekstova za izradu zadataka, moteta i madrigala (izreke, stihovi iz psalama, stihovi i strofe renesansnih domaćih i stranih pjesnika itd.).

Teorija o bilježenju ključeva vrlo je jednostavna, ali i indikativna. Svaki se glas kreće u svome notnom sustavu i u odgovarajućem ključu. Upotrebljavali su se: *C*-ključ, *F*-ključ i *G*-ključ. Dakle, ključevi su se obilježavali slovima iako su se navedena slova tijekom stoljećâ postupno transformirala u tri različita simbola u kojima se danas tek djelomično naziru osnovni slovčani obrisi.

C-ključ označava položaj note *c1*, *F*-ključ položaj malog *f* i *G*-ključ položaj *g1*. U načelu svaki se ključ može staviti na svaku crtu crtovlja. Na primjer, ako je *C*-ključ na drugoj crti (crte brojimo odozdo prema gore), znači da se na drugoj crti nalazi nota *c¹* itd.. Nazivi

ključeva su: *F* - francuski, *D* - diskant ili *V* - violinski, *S* - sopranski, *M* - mezzosopranski, *A* - altovski, *T* - tenorski, *Bar* - baritonski, *B* - basovski i *SB* – subbasovski.

Palestrina najčešće rabi za sopran *C*-ključ na prvoj crti ili *G*-ključ na drugoj, odnosno trećoj crti, za alt *C*-ključ na trećoj ili drugoj crti, za tenor *C*-ključ na četvrtoj ili trećoj crti te za bas *F*-ključ na četvrtoj ili trećoj crti, odnosno *C*-ključ na četvrtoj crti. Pisanje s primjenom ključeva na ovaj način vrlo je prikladno, jer gotovo nesvjesno prisiljava autora na optimalan glasovni opseg koji je doslovno samo u crtovlju, tj. bez primjene pomoćnih crta, i velika je šteta što se i danas na upotrebljavaju na ovakav način.

U Palestrinino doba izvođački ansambli bili su muški zbor, mješoviti zbor i, rjeđe, dječjački zbor. Visoki glasovi povjeravani su dječacima pod utjecajem pravila: *Žena u crkvi neka šuti!* (lat. *Mulier taceat in ecclesia*). Na taj način bio je određen opseg mješovitog zbora, tj. od *F* - *a2*. Bas je katkad silazio za sekundu ili malu tercu. Muški zbor imao je raspon od *F* - *a1*. Zbor koji su činili samo muški ili samo dječjački glasovi označavao se u notama *ad voces aequales* (za jednake glasove), odnosno *ad voces inaequales* (za nejednake glasove), ako se radilo o mješovitom zboru. Tadašnji zborovi pjevali su niže od današnjih, tj. za sekundu, tercu pa i niže, što dokazuju i relativno visoki registri u notnim zapisima.

Njemački teoretičar Michael Praetorius (1571.-1621.) u svome djelu *Syntagma musicum* (*Tomus secundus De Organographia*) navodi da su se u praksi upotrebljavale različite ugodbe za *komorni ton* (*a1*): zbarski (*Chor-Ton*) i instrumentalni komorni ton (*Kammerton*) koji je bio za cijeli ton viši od zbarskoga.[‡] Smatra se da je orguljski ton bio negdje u sredini između dva spomenuta. Zanimljivo je napomenuti da se tek propisom pariške Akademije 1858. odredila ugodba za komorni ton *a1* koja iznosi 435 dvostrukih titraja u sekundi, međutim, postoji stalna tendencija da se taj broj povećava.

Partiture renesansnih majstora nisu sačuvane. Uopće je pitanje postojanja takvih partitura vrlo sporno, s obzirom na vrlo komplicirane polifone konstrukcije. Sačuvali su se svesci s dionicama pojedinih glasova iz kojih se naknadno tzv. spartiranjem mogu s manje ili više muke rekonstruirati partiture. Nisu upotrebljavane niti dinamičke i agogičke oznake (sve do sredine 18. stoljeća), premda se smatra da su u stanovitoj mjeri postojale i da su bile prepuštene izvođačima. Teško bi bilo rekonstruirati autentičnu interpretaciju i pitanje je bi li nam takva autentična interpretacija danas i odgovarala. Stilsko izvođenje je, prema tome, riskantno. S jedne strane treba se prilagoditi sadašnjim kriterijima, a s druge strane autentična izvedba bila bi odviše arhaična i neprihvatljiva. Najbolji je kompromisni put, tj. sačuvati glazbeni tekst bez unošenja nepotrebnih interpretacijskih karakteristika, pri čemu nedostatak autentičnih oznaka ne smije biti nikakva zapreka. Znači, odmjerjen smisao za interpretaciju s oživotvorenim unutrašnjim glazbenim sadržajem.

Glazbena teorija poznavala je intervale znatno prije renesanse. *Versus ad discernendum cantum*[§] Hermannusa Contractusa (grof od Vehringena, 1013. - 1054.) jasno govori da je glazbena teorija u 11. stoljeću poznavala intervale. Ovaj stih (u knjizi primjer 19) može poslužiti u praktične svrhe kod odgonetavanja polifonih problema koji su vezani za intervale u brojnim napomenama uz određene skladbe. Tekst u prijevodu glasi: *Stih za razmatranje napjeva: Tri puta po tri su intervala kojima se stvara melodija, tj. unisono (prima), polustupanj (mala sekunda), cijeli stupanj (velika sekunda), mala terca, velika terca, kvarta, kvinta, kvinta s polustupnjem (mala seksta), kvinta s cijelim stupnjem (velika seksta);*

[‡] Usp. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Band XIII, Broude Brothers, New York, 1966. str. 16-18.

[§] Usp. A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931. str. 4

tu se nalazi i oktava. Ako nekomu odgovara, ne treba znati da postoji i ovaj interval. Na primjer, u renesansi, u baroku i poslije može se uz kompoziciju susresti natpis *Canon in epidiapente*. Ovo je potrebno znati jer se može odnositi na odgonetavanje kanona; *diapente* znači kvinta, *epidiapente* - gornja kvinta, a može se naći *subdiapente* ili *hypodiapente* što znači donja kvinta itd.

Contractus: *Versus ad discernendum cantum* - gregorijanski napjev

Ter ter-ni sunt mo-di, qui-bus om-nis can-ti - le-na con-tex - ti - tur, sci - li-cet: u - ni-so-nus, se-
mi-to-ni-um, to - nus, se - mi - di - to - nus, - di - to - nus, di - a - tes - sa - ron, di - a - pen - te,
se - mi - to - ni - um cum di - a - pen - te, to - nus cum di - a - pen - te, ad haec so-nus di - a - pa-son. Si
quem de - lec - tat ei - us hunc mo - dum es - se ag - no - scat. etc.

TRETMAN TEKSTA

Vokalna polifonija u biti je oblikovanje teksta, tj. istodobna upotreba tonova i riječi kao dvaju ravnopravnih činitelja. Mnogi udžbenici gotovo da i ne spominju tekst. Palestrina je imao savršen osjećaj za tumačenje teksta. Njegove melodije djeluju kao da su same nastale iz odgovarajućeg teksta i kao da ne postoji više nikakva druga mogućnost za njegovu glazbenu primjenu. Tekst se treba s lakoćom pjevati, razumjeti, izgovarati, a istodobno valja voditi računa i o disanju.

Tekst čine riječi kojima se izražavaju smisleni sadržaji, cjeline itd., no u pjevanju je na ovome mjestu potrebno razmotriti osnovne elemente, a to su riječi, odnosno podjela riječi na slogove koji se u glazbi izvode deklamatorski ili silabički, odnosno s primjenom melizmatike, odnosno figuracija ili vokalizacija. Neki tekstovi pjevaju se lakše, a neki teže. To ovisi upravo o konstrukciji slogova kao izgovornih cjelina, u kojima je najsonorniji jedan samoglasnik oko kojega je okupljen određeni broj suglasnika, čiji broj može biti različit pa prema tome može manje ili više ugroziti melodioznost samoglasnika, nosilaca glazbenog zbivanja. S obzirom na artikulaciju samoglasnici su različiti. *E* i *I* svijetli su samoglasnici koji se u figuracijama trebaju manje upotrebljavati, pogotovo u višem pjevačkom registru. Samoglasnik *A* nalazi se na prijelazu između svijetlih i tamnih samoglasnika te je za figuraciju najpogodniji, jer je kod njegova izgovora vokalni aparat najprirodniji i najopušteniji. Tamni su samoglasnici *O* i *U*, od kojih je *O* zvučan i relativno pogodan za figuraciju, a *U* vrlo taman i nepogodan za figuraciju. To je vrlo važno, osobito kad se vodi računa o deskripciji odgovarajućeg teksta.

Čitanje ili govor imaju vrlo zanimljivu zvučnu oscilaciju koja se kreće do sekunde, terce, kvarte, pa i više te stvara s pomoću naglašenih slogova (teza) i nenaglašenih slogova (arza) spontanu zvučnu melodiju koju je već Ciceron nazvao *tajanstvenijim napjevom* (lat.: *cantus obscurior*). Obično visina i jačina glasa prema kraju rečenice postupno opada. Kod

upitne rečenice zvuk postaje prema kraju viši, a kod odlučne rečenice brži, viši i glasniji. Rečenični naglasak koji daje smisao riječima uvjetuje melodijski logički akcent. Jednosložne riječi mogu imati svoj naglasak (teza) ili se mogu vezati u zvučnu cjelinu za prethodnu ili sljedeću riječ kao naslonjenica ili prislonjenica (arza). Dvosložne riječi imaju u latinskom i hrvatskom jeziku po pravilu tezu na prvom slogu, te arzu na drugom, trosložne imaju jednu tezu i dvije arze, te višesložne tezu i nekoliko arza. Trosložne i višesložne riječi imaju naglasak na preposljednjem slogu kad je dug (natúra, persóna, libertátis, sredína, vokáli, redovníci), a na trećem slogu od kraja kad je preposljednji slog kratak (dóminus, cármina, tempestívitas, slúčajno, óbičaj, upotrebljávati).

Još preciznija podjela na slogove razlikovanje je visokih (npr. *á*), srednjih (*ā*) i niskih (*à*) slogova i njihovih kombinacija:

cán - tùs
 à - mí - cùs
 mú - sī - cè
 mì - sē - ré - rè
 dè - clī - ná - tī - ò
 (niski – srednji – visoki – srednji - niski)

Ispravna uporaba naglašanih i nenaglašanih slogova od osobita je značenja za razumijevanje i doživljavanje tekstualnog sadržaja u melodiji. Upotrebljava li se francuski, njemački ili neki drugi jezik, treba poznavati osebnosti odabranog jezika kao i način rastavljanja riječi na slogove. Na primjer: suglasnik između dva samoglasnika pripada sljedećem slogu (po-pu-lus). Kod nekoliko uzastopnih suglasnika sljedećem slogu pripadaju suglasnici koji u latinskom jeziku mogu stajati na početku riječi (vic-tor, tem-plum). Složene riječi rastavljaju se na svoje dijelove (red-ire, af-fir-mare). U pjevačkoj praksi kod rastavljanja riječi na slogove izdržani je samoglasnik nosač sloga kojemu se dodaju svi suglasnici tek na prijelazu u novi slog.

Interpunkcije su također važan činitelj u glazbenom oblikovanju. Znakovi koji se nalaze na završecima smislenih cjelina zahtijevaju da prethodni završni slog, bez obzira na to je li posrijedi teza ili arza u tekstu, dođe na tezu i na dužu notnu vrijednost - polovinku, cijelu notu ili četvrtinku. Ako je to četvrtinka, izbjegava se zastoje i nastavlja se novom tekstualnom frazom. Ako je riječ npr. o zarezu, postoje dvije mogućnosti: kod nabranjanja, ponavljanja iste riječi ili iste fraze,

kod vokativa ili imperativa i sl., tj. kad je posrijedi zarez koji samo razdvaja, slog prije zarez može doći na tezu ili arzu s različitom notnom vrijednošću, no ako je posrijedi zarez koji označava zaokruženu tekstualnu cjelinu, završni slog dolazi na tezu i trajanje se podvrgava trajanju kao u kadencama.

Naglašeni slog dolazi na tešku dobu, sinkopu ili na uzlazni melodijski skok, a nenaglašeni na laku dobu, ali glazbena fraza ima svoju liniju koja na svom završetku sadržava smirenje, tako da npr. nenaglašeni slog može pasti na završni ton glazbene fraze koji je inače teza, tj. tekstualna pulsacija podvrgava se glazbenoj pulsaciji i obrnuto. Stanka ne smije prekinuti tijek glazbene fraze, odnosno ne smije razdvojiti riječ.

-----*-----

Primjer koji slijedi objedinjuje melodijske i ritmičke karakteristike, kao i ulogu teksta. Tijek melodije predstavlja krivulju koja počinje relativno nisko, odnosno tonom *a1* (naime, opseg cijele melodije je od *g1 - g2*), postupno uzlazi na ton *b1* i vraća se na ton *a1*. Nakon toga slijedi uzlazni skok za kvartu, ali tu je riječ o mrtvom intervalu koji dijeli frazu od fraze. Dakle, ponavlja se isti tekst *pax vobis (mir vama)* sa sličnim tretmanom kao u početku i glazbenim se sredstvima doslovno dočarava *pax (mir)*. U šestom taktu slijedi silazni skok za kvintu, ali umetnuta četvrtinska stanka označava kraj jedne i početak nove fraze, koja donosi razvijeniji glazbeni sadržaj što proizlazi iz teksta *nolite timere (nemojte se bojati)*. Nakon tercnog skoka u uzlaznom suprotnom smjeru slijedi valovito kretanje s postupnim pomacima, zatim uzlazni skok za kvartu više (10. takt) i ponovno postupno kretanje sa završetkom na tonu *a1*. Ista tekstualna fraza sa sličnim glazbenim sadržajem donosi se još jednom energičnije u višem položaju (13. takt). Nakon uzlaznog tercnog skoka slijedi postupni pomak u suprotnome kretanju, nakon čega se dolazi do kulminacije (*g2*), te ponovno skače u suprotnom smjeru za kvintu niže i nastavlja u valovitom pokretu do smirenja na tonu *a1* (18. takt). Treći dio *tempus est ut revertar ad eum qui me misit (vrijeme je da se vratim onomu koji me je poslao)* donosi nakon stanke (21. takt) novi glazbeni sadržaj čija se krivulja može opisati kao u prvom i drugom dijelu. Tu se može govoriti još i o drugim detaljima: o početcima, o karakteristikama eolskog modusa u ovom primjeru, o završetcima, o ritmičkim karakteristikama, o odnosu teksta i glazbenog sadržaja itd.

Palestrina: *Pax vobis* - sopranska dionica prvog dijela moteta; doba =

Soprano

Pax vo - bis, pax vo - bis: no -
 li - te ti - me - re,
 no - li - te ti - me - re, no - li - te ti - me - re;
 tem - pus est ut re - vert - tar ad e - um qui me mi -
 sit, qui me mi - sit.

Pr. 51 a) - Palestrina: *Pax vobis* ; doba = ♩

Soprano

Pax vo - - bis, pax vo - - bis: no -

7 li - te ti - me - - - - - re,

13 no - li - te ti - me - re, no - - - li - - te ti - me - re - -

19 tem - pus est ut re - ver - tar ad e - um

25 qui me mi - sit, qui me mi - - - - - sit.

Kada se ova melodija korektno otpjeva, može se zaključiti da je stvarno majstorski stvorena - niti jedna nota premalo, niti jedna nota previše. U njoj prevladavaju postupni pomaci s “ispravno” upotrijebljenim skokovima i svim elementima koji su obrađeni u ovom poglavlju, ali bez teksta je nezamisliva, jer se elementi koji proizlaze iz teksta uzajamno prožimaju s melodijskim elementima. Bez teksta spomenuti bi mrtvi interval djelovao kao iznenađan skok, a isto tako niz četvrtinka u 26. taktu djelovao bi neuobičajeno, pogotovo ako se analizira vertikalno, ali prva četvrtinka pripada završetku prethodne fraze, a sljedeći su pomaci ponavljanje donekle izmijenjene iste fraze u kojoj se preskočeni ton javlja naknadno, što podsjeća na uzlaznu figuru s notom cambiatom, odnosno na tipičan gregorijanski motiv iz gregorijanskog *Magnificata*, itd.

KONTRAPUNKTSKE VRSTE (*SPECIES*)

Ako je zbog nekih razloga neizbježna primjena kontrapunktskih *vrsta* (lat.: *species*) koje predstavljaju uobičajenu tehniku postupnog svladavanja strogoga kontrapunkta, kako je spomenuto u uvodnome dijelu, poznavatelju prijedene građe neće biti teško uočiti bit. U prvom redu treba biti jasno da vrste sa svojom mehaničkom i monotonom motorikom nisu uopće u skladu s renesansnom polifonijom. Vrste bi se mogle primijeniti i proširiti u baroknoj motorici, pa i kasnije, što su samo neki teoretičari razradili u svojim priručnicima u 20. stoljeću. Ako поближе promotrimo vrste u koje se još i dan-danas neki teoretičari tvrdoglavo zaklinju, vidjet ćemo da su gotovo beskorisne za upoznavanje i svladavanje renesansnog sloga. Ustoličene su u doba baroka, dvjesto godina poslije Palestrinina rođenja. Johann Joseph Fux, priznati skladatelj i slavni teoretičar, izradio je metodologiju svladavanja *strogog sloga* nehotice, kao sintezu renesansnog i baroknog sloga. Da bi se ovo detaljnije sagledalo, nužno je uzeti u obzir nešto od čega bismo počeli, a to je jedinica mjere ili doba. Kod Palestrine to je polovinka, a kod vrsta to nije posve jasno. Uobičajena je praksa da se od

početka 20. stoljeća, pa i prije, gotovo sva djela i zbirke renesansnih majstora tiskaju s jedinicom mjere četvrtinom i, kako je već prije račeno, ta praksa je i ovdje primijenjena s usporedbom.

Da bismo jasno vidjeli nejasnoće, usporedit ćemo kontrapunktske vrste s Palestrininom tehnikom.

Prva vrsta (1 : 1) rabi isključivo cijele note. Palestrina to koristi samo na početku skladbe - jedan takt.

Dvije note prema jednoj (2 : 1) podrazumijevaju dvije dobe kao polovinke ili jednu cijelu notu kao dobu (?), jer, ako je polovinka prohod ili izmjenični ton, posrijedi je jedna doba (jedna cijela nota), a ako je uzlazni skok u konsonancu, to su dvije dobe, budući da je uzlazni skok naglašen, i to može biti samo doba. Takva je bila praksa kod renesansnih majstora. Fux na drugoj polovinki rabi i uzlazni skok i prohod, što u renesansi isključuje jedno drugo.

Tri note prema jednoj (3 : 1) - kod nekih teoretičara naknadno pridodane vrstama - dolaze u obzir samo kad se uzmu tri konsonance (dobe) prema jednoj noti, jer još ne postoji podjela dobe na tri jednaka dijela (triola).

Sinkope uporno rabe sinkopirani ritam s preporukom da se ipak malo odahne, a rabe samo polovinke, odnosno sinkopirane polovinke, s razrješenjem opet u sinkopiranu polovinku prema jednoj cijeloj noti. Palestrina se češće služi zaostajalicama (cijela nota s točkom plus jedna polovinka), a rjeđe sinkope uglavnom kao protutežu konsonancama ili kao sredstvo izraza.

Četiri note prema jednoj (4 : 1) odnose se na četiri četvrtinke prema jednoj cijeloj noti (dvije dobe). Tu se rabi i cambiata, kao i teški prohod, ali Fux se koristi i uzlaznim teškim prohomom kao i još nekim baroknim figurama. Neki teoretičari ovdje dodaju podvrstu šest nota prema jednoj (6 : 1), što se odnosi na šest četvrtinka prema jednoj noti (cijela nota s točkom = tri dobe), čime se još više udaljuju od renesanse.

Floridus je nespretan pokušaj objedinjavanja vrsta, jer je to konačno i cilj do kojeg bi trebalo doći s pomoću prethodnih vrsta, ali floridus se tek sada počinje proučavati, jer se valja dopuniti novim elementima...


Palestrina rabi floridus od početka i ne koristi vrste. Suvršene su, jer svaki glas pjeva svoj floridus tijekom cijele skladbe.

Na taj način djelomično upoznajemo Fuxovu skladateljsku tehniku kojoj još možemo dodati analizu nekoliko detalja iz njegovih djela, te njegove osebnosti kod primjene teksta. On je renomiran skladatelj svojeg doba i nije naš cilj težiti onomu što se predviđa u glazbi, već svladati ono što postoji. Želimo li upoznati Palestrinu i njegovu skladateljsku tehniku, učinit ćemo to proučavanjem njegovih djela. Na isti ćemo način upoznati i Fuxa, i Skjavetića, i Jelića, a poslije i Frobergera, Bacha itd. proučavajući nakon vokalne renesansne polifonije u drugoj godini učenja polifonije posebno instrumentalnu i vokalno-instrumentalnu polifoniju sve do danas.

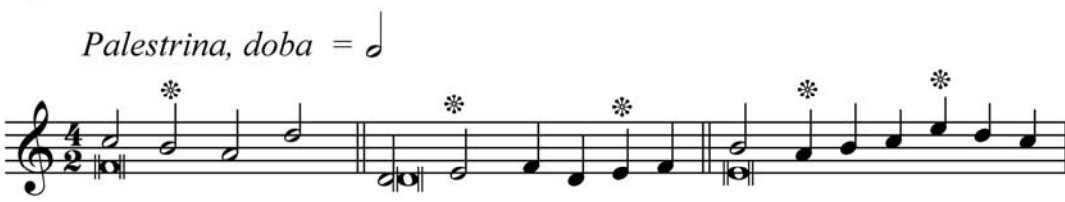
U primjerima i navodima koji slijede možemo uporediti i razmotriti neke detalje koji se odnose na skladateljske tehnike Palestrine i Fuxa. Palestrina ne rabi polovinku (doba) kao prohod, Fux je rabi; Palestrina ne rabi uzlazni skok na laki dio dobe, Fux ga rabi; a jedno drugo isključuje, itd. U primjerima su zvjezdicama označeni tonovi koji su strani renesansnom slogu: disonantni prohod (doba), teški uzlazni prohod, uzlazni skok na laki dio dobe, teški (disonantni) izmjenični ton, dvostruko kraća zaostajalica (umjesto jedna doba s figuracijom ili bez nje), četverostruko kraći razrješavajući ton (s figuracijom ili bez nje), istodobni prohod na dobu i uzlazni skok na laki dio dobe, novi slog na zaostajalici (bez ligature), sekvenciranje (model 1, model 1-a = m1, m1-a i slično)...

Fux, Palestrina; *usporedba*

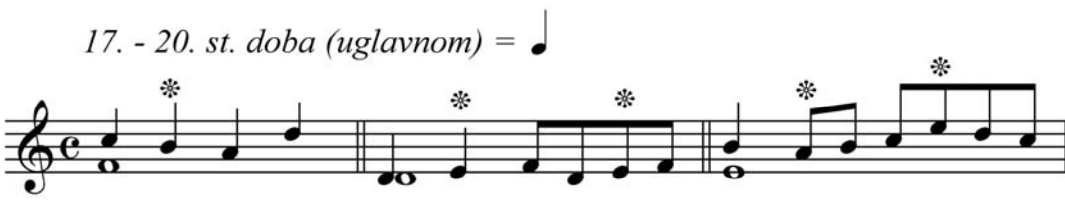
Fux, doba = ♩



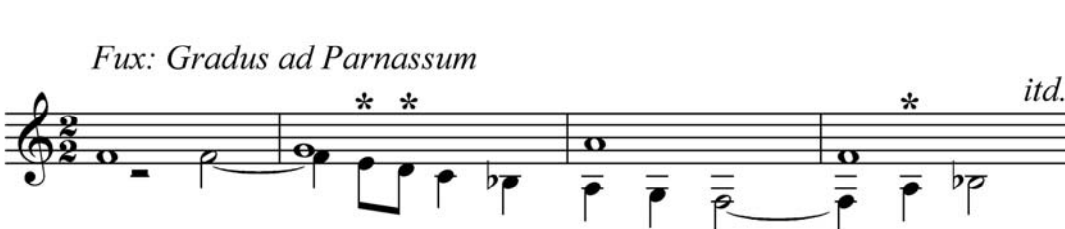
Palestrina, doba = ♩



17. - 20. st. doba (uglavnom) = ♩



Fux: Gradus ad Parnassum



itd.

O knjizi je napisano već nekoliko recenzija i mišljenja. Evo što kažu red. prof. **Adalbert Marković** i docent **Berislav Šipuš**:

Predloženi udžbenik VOKALNA POLIFONIJA (Renesansni strogi slog) namijenjen je studentima Odsjeka za glazbenu kulturu Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, a odlično će poslužiti i studentima Glazbene kulture i pri ostalim Akademijama i pedagoškim fakultetima u Republici Hrvatskoj.

Po svom specifičnom pedagoškom pristupu, koji počiva na izvornoj literaturi renesansnih majstora, izbjegavajući šablone koje se u nastavi često primjenjuju u predmetu Polifonija, taj je udžbenik interesantan za sve profile glazbenog studija koji u svom nastavnom planu i programu imaju studij predmeta Polifonija. Također je vrlo primjenjiv za učenike teoretskih predmeta i odjela u srednjim glazbenim školama.

S obzirom na svoj specifičan pristup upoznavanju i izučavanju vokalne polifonije renesansnog razdoblja i pomanjkanje takve literature /posebno udžbenika/ na području pedagoške i znanstvene izdavačke djelatnosti u Hrvatskoj, ovaj udžbenik i njegovo objavljivanje ispunilo bi veliku prazninu u glazbenim udžbenicima te vrste u nas.

Objavljivanje tog udžbenika omogućilo bi svim zainteresiranim upoznavanje stvaralačke tehnike i stilske odlike jednog od najvažnijih razdoblja u razvoju glazbene umjetnosti - renesanse.

Udžbenik je metodički prilagođen nastavi predmeta Polifonija te jasno i pregledno donosi građu bogatu stručnom terminologijom koja je odlično obrađena i protumačena.

Predloženi udžbenik u potpunosti ispunjava zahtjeve i kriterije koji se postavljaju pri realizaciji nastave predmeta Polifonija (vokalni slog) kao i mogućnostima te stručnoj razini percepcije studenata i onih koji bi se služili tim udžbenikom... (red. prof. A. Marković).

Prvo bitno zapažanje koje slijedi nakon što se uzme ova knjiga na čitanje jest da se radi o predmetu – materiji koja i predugo čeka biti obrađena na ovaj ili na onaj način, ali svakako na stručan način.

Priručnik prof. J. Magdića priklanja se onoj grupi teoretičara kontrapunkta koja ima odmak od nekad obvezne u glazbenom školovanju tzv. Fuchsove metode, tj. metode tzv. kontrapunktskih vrsta koja je izrasla na temeljima traktata J. Fuchsa “*Gradus ad Parnassum*” (1725.)....

Taj proces “približavanja” skladateljskom idealu navedenog razdoblja (P. L. Palestrina) preko Fuchsove metode nije uvijek sretno završavao, odnosno vrlo često su se studenti, a s njima i njihovi profesori, gubili u šumi pravila, obveza, ograda, nemogućnosti te se redovito taj tako teško dosegljiv i tajnovit proces skladanja pretvarao u rješavanje križaljka ili rebusa – zagonetka.

U slučaju ovog Priručnika svjedoci smo drugačijeg i drugog pristupa; nailazimo na veliki broj primjera iz umjetničke literature i prakse razdoblja 15. – 16. stoljeća. Usporedbom citata iz umjetničke literature i onima iz tzv. školske prakse moguće je prikazati studentima te materije problematiku tzv. strogog stila vokalne polifonije na prilično jasan način.

Terminologija je razumljiva i dobro pojašnjena. Postoji i povijesni pregled tzv. razvoja polifonog načina razmišljanja koji je donesen u generalnim i općim crtama, ali dovoljan za onaj segment studentske i stručne populacije kojoj je takav priručnik potreban i namijenjen. Mišljenja sam da Priručnik odgovara svojoj svrsi i namjeri te da će uistinu dobro doći pri izvođenju nastave predmeta Polifonije, kako na srednjim glazbenim školama, tako i pri visokim glazbenim učilištima ili akademijama... (doc. B. Šipuš).

U stručnom glasilu SOKOJ-a – ZVUK, 4, 98-99, 1983. prof. **Davorin Kempf** je napisao:

VOKALNA POLIFONIJA (Palestrina)

JOSIP MAGDIĆ: VOKALNA POLIFONIJA

U izdanju Muzičke akademije u Sarajevu štampan je 1981. godine udžbenik vokalne polifonije kojem je autor Josip Magdić. Težište ovog rada, kao što Magdić i sam navodi u uvodu svog udžbenika, predstavlja stilski izraz zvorske “a cappella” muzike XVI stoljeća prikazane prvenstveno na primjeru djela G. P. da Palestrine. Kao što je općenito poznato, vokalna polifonija XVI stoljeća s najistaknutijim predstavnicima Palestrinom i Orlandom di Lassom predstavlja prvi vrhunac polifonije u kojem su postavljena sva osnovna pravila kontrapunktske i polifone problematike. Ona na osnovu komparativne analize mogu poslužiti kao polazište za razumijevanje čitavog daljeg razvoja polifone glazbe preko baroka pa nadalje sve do integracije polifonog glazbenog mišljenja u muzici dvadesetog stoljeća. Prva velika kvaliteta ovog udžbenika polifonije leži u činjenici da je stilski jasno opredijeljen na jedno razdoblje, odnosno čak jednog autora, i tako izbjegava zamku u koju su upali poneki autori pišući teoretska djela o kontrapunktskoj problematici općenito, gdje su onda sva postavljena pravila relativna, a s obzirom na različite stilove mogu biti i dijametralna. Druga izrazita kvaliteta s obzirom na namjenu knjige je pedagoški primjereno, postupno iznošenje građe svrstane u pojedina poglavlja logično tematski povezana. Nakon osnovnih pojmova iz polifonije te kratkog pregleda razvoja polifonije do XVI stoljeća Magdić daje informacije o modusima, notaciji u renesansi, te intervalima i njihovoj podjeli s obzirom na relaciju disonanca-konsonanca. Slijede pravila o gradnji polifone melodije (točnije bi bila formulacija gradnja melodije u polifonoj glazbenoj strukturi) te tretman teksta. Zatim redom dvoglasje, imitacija, obrtajna tehnika, troglasje, četveroglasje, peteroglasje i veći zvorski

sastavi, da bi na kraju bile obrađene polifone forme motet, misa i madrigal s konkretnom analizom Palestrininog moteta Surrexit pastor bonus. U dodatku su za potrebe praktičnog rada učenika i studenata dani brojni cantus firmi (coronati) i zadani počeci, te tekstovi za izradu zadataka, moteta i madrigala. Magdić je strogo vodio računa o edukativnoj svrsi ovog djela, te nakon svakog obrađenog poglavlja navodi praktične zadatke i daje upute kako ih treba rješavati. Kod pravila o gradnji melodije autor daje jedan primjer s greškama i originalni Palestrinin notni tekst, zahtijevajući izvođenje zaključaka na komparativnoj osnovi. Za samu obradu teorijske problematike u pojedinim poglavljima karakteristično je minuciozno zalaženje u detalje uvijek popraćeno odgovarajućim primjerima, pretežno iz Palestrininih djela. Ovakav analitički pristup, koji polazi od izvora te povezuje glazbenu teoriju i praksu, izvanredno je koristan i predstavlja još jednu bitnu kvalitetu ovog temeljito razrađenog udžbenika. I premda su kod djela ove vrste određene kompilacije neizbježne (autor ponajviše bazira izlaganje na Jeppesenu) uočljiv je Magdićev uspješan napor da građu iznese na način najprimjereniji zahtjevima nastave na visokoškolskoj ustanovi na kojoj predaje, a za koju je ovaj udžbenik prvenstveno i rađen.

SUMMARY

The counterpoint taught in schools is neither the Renaissance nor the Baroque counterpoint, but simply - the school counterpoint in which such rules are promulgated which are far from the actual practice and experience. That is the reason why books on the counterpoint or on polyphony based more concretely on practical experience of the past appear occasionally. In this book, one of the books written with such an intention, the stress is laid on the stylistic expression of the a cappella music of the 16th century which is represented primarily by the sacred works of G. P. Palestrina, who, under the influence of the Counter-Reformation and owing to his temperamental traits, exhibited in his works an impressive calm, simplicity, sublimity and clarity of the textual part, and delineated clearly his entire polyphonic material. At the same time, Palestrina's style can be used as a basis for a comparison with the works of other composers and other styles. This is not to say that the efforts of the other Renaissance masters, those who in the flowering of the Renaissance art tried to substitute a realistic and well-balanced approach for idealism and exaggerated complexities, should be underrated and belittled.

Contrapuntal species used in nearly all textbooks, in which - it can be maintained with justification - the means are often more important than the ends, are contrary to practical experience, and as today nearly all the Renaissance music has been transcribed into modern notation, this textbook uses the crotchet (Quarter note) as a metric unit, so that in such connection all rules are given and exemplified, starting with widely elaborated structure of polyphonic melodies, all the way to the rhythmically most complex polyphony. Special attention has been paid to the treatment of the textual component, which has often been neglected on the account of the musical component, furthermore, to the most important formal factor - the technique of imitation, as well as to a continuous application of the real, authentic music score. The examples and the exercises given come from the works by Palestrina and the works of some other Renaissance masters, as well as from the works by some Croatian composers. The rules appear as a result of the composition practice itself. Standard clefs are used most often in order to facilitate the analysis of the represented polyphonic problems.

Finally, in the appendix, there are numerous examples of the cantus coronati and the beginnings of the compositions by early masters from one-part to the five-part pieces, in various techniques, as well as a selection of texts to be used in the composition of contrapuntal works, motets and madrigals.

Napomena

- Udžbenik (151 str.) *Vokalna polifonija (Palestrina)* iz 1981. godine otkupljivale su muzičke akademije iz bivših susjednih zemalja i nakon nekoliko godina je rasprodan, ali se i danas radi po njemu u cijeloj BiH.
 - 16 godina kasnije je i sam, izuzetno drag, prof. V. Peričić (1997.) objavio svoj analogan *Vokalni kontrapunkt bez vrsta* i s primjenom latinskog teksta (128 str.).
 - *Ministarstvo prosvete Republike Srbije svojim rešenjem broj 650-176/90 od 12. aprila 1990. odobrilo je ovaj udžbenik za upotrebu u srednjim muzičkim školama*, dakle u Čačku, Negotinu, itd.
 - Zanimljivo je da je Peričićev *Vokalni kontrapunkt* odobren 1990. godine, ali stoji navedeno na zadnjoj stranici udžbenika: *Rukopis predat u štampu novembra 1996. godine. Štampanje završeno januara 1997. godine. Kompjuterska obrada teksta: SmART d.e. Niš. Štampa: Prosveta – Niš*. Dakle, radilo se po novom odobrenom nastavnom programu sedam godine prije nego što je udžbenik tiskan.
 - Prvo izdanje sam dopunio, bolje razradio i novo izdanje je ugledalo svjetlo dana 27. studenoga 2006. godine u izdanju Muzičke akademije u Zagrebu uz potporu Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske. Palestrinina tehnika skladanja je u prvom planu, ali se upoznaju i specifičnosti drugih majstora i idealan je prijelaz u novu baroknu vokalno-instrumentalnu, klasičnu i drugu polifoniju u koju se obvezno uključuju – shodno suvremenim teoretičarima – sve moguće vrste (species), njihove kombinacije i ritmički plesni obrasci.
- Analogno praksi kod nas i u svijetu
- u prvoj godini izučava se renesansna vokalna polifonija i odgovarajući oblici (težište na renesansnom floridusu i ne na izmišljenim vrstama, što je prava podvala), a
 - u drugoj godini barokna, klasična i ostale polifonije s odgovarajućim oblicima do danas (naravno s poznatom baroknom motorikom i svim vrstama vrstama koje mediokriteti niti ne spominju.
 - Već u siječnju 2007. udžbenik je preveden na albanski jezik. – Nažalost u Hrvatskoj se i studenti i đaci kao i njihovi nastavnici i dalje igraju vrstama jer im to treba samo na razredbenim ispitima, a kad dođu u programu do floridusa, za to se nema dovoljno vremena, iako se treba baš s floridusom početi i završiti...(J.M.)