

Srednji vijek kao ključno razdoblje za razvoj glazbe i notacije

Zlatic, Franka

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:854230>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kulturalne studije

Franka Zlatić

Srednji vijek kao ključno razdoblje za razvoj glazbe i notacije

- završni rad -

mentor: prof. dr.sc. Nenad Ivić

Rijeka, 2016.

SADRŽAJ

1. SAŽETAK
2. KLJUČNE RIJEČI
3. UVOD
4. POVIJESNE OKOLNOSTI, CRKVA I POLOŽAJ GLAZBE U SREDNJEM VIJEKU
5. KLERIKALNA KULTURA I FOLKLORNE TRADICIJE
6. RANOSREDNJOVJEKOVNA CRKVENA GLAZBA
7. GREGORIJANSKI KORAL I PJEVAČKE ŠKOLE
8. RAZVOJ NOTACIJE I CRKVENE LJESTVICE
9. MISA
10. POČETAK VIŠEGLASJA
11. KASNI SREDNJI VIJEK
12. ARS ANTIQUA I ŠKOLA NOTRE DAME
 - a. Conductus
 - b. Hocquetus
 - c. Motet
13. ARS NOVA
14. TRUBADURI I TRUVERI/MINNESANGERI I MEISTERSINGERI
15. INSTRUMENTI
16. POČETAK RENESANSE
17. ZAKLJUČAK

SAŽETAK

Srednji vijek razdoblje je od 5. do 15. stoljeća. Uslijedio je između dvije epohe u kojima je čovječanstvo cvjetalo. Nakon antike, koja je temelj današnje znanosti i umjetnosti, i prije renesanse, čije samo podrijetlo riječi govori o ponovnom rođenju, srednji vijek je vječni kamen spoticanja i predmet previranja kao crna beznadna rupa koja je nesretno i sasvim slučajno potrajala 10 stoljeća. Zapravo je srednji vijek je imao zlu kob da se nađe između zlatne antike i renesanse, naspram kojih se čini da i nije puno doprinio ukupnom razvoju generalnog ljudskog napretka. Na kraju krajeva, zašto se Srednji vijek naziva *srednjim*? Naziv su pridali humanisti, koji su bili uvjereni da se oni nastavljaju na antiku, uvodeći taj kvalitativan preskok, a ne na doba koje im je doista prethodilo. Čak i Goethe i Voltaire pišu o Srednjem vijeku kao o kulturnom mraku.

Glazba dokazuje suprotno.

Krucijalni pomaci za njen razvoj do stanja u kakvom je poznajemo danas dogodili su se upravo u srednjem vijeku. U antičkoj Grčkoj je doduše, glazba posebno uvažavana i smatrana sastavnim dijelom odgoja i obrazovanja. Platon ističe da je glazba važna za razvoj države. Što je bolja glazba, bolja će biti i država. Uz to nadodaje da kad se mijenjaju stilska obilježja glazbe, mijenjaju se i osnovni zakoni države, i stoga bi državnici trebali biti glazbeno obrazovani i pratiti razvoj i promjene u glazbenim smjerovima. Glazba srednjeg vijeka je prvenstveno korištena za potrebe crkvenih obreda u kojima je imala važnu ulogu. No glazba je prisutna i na dvorovima, a za vrijeme nekih vladara bila je i posebno njegovana. Pojavom trubadura glazba se spaja s poezijom, a javlja se i interes za narodnu glazbu koja je egzistirala izvan crkvenog i dvorskog života. Za razvoj glazbene pedagogije posebno je značajno stvaranje solmizacije koja se zadržala do danas. Kroz cijeli rad objašnjavat će se kronološki napredak glazbe u srednjem vijeku kao neprekinuta linija razvoja.

KLJUČNE RIJEČI

Srednji vijek, glazba, razvoj notacije, glazbeni oblici, trubaduri, truveri, minnesangeri, meistersangeri, pjesništvo, svjetovna i crkvena umjetnost

UVOD

Ovaj rad je presjek glazbenog razvoja kroz srednji vijek. Nakon uvoda u povijesne okolnosti generalno srednjeg vijeka, kako bi bolje razumjeli trenutke u kojima nastaje, fokusirat ću se samo na glazbu, od Gregorijanskog korala (6. stoljeće) pa do početka renesanse (16. stoljeće). Naglasak je na razvoju notacije, sukobu crkvene i svjetovne umjetnosti, te Ars Antiqui i Ars Novi kao pretečama frankoflamanske polifonije.

Kao glavni problem čini se povremeno zanemarivanje naizgled jednostavnog srednjovjekovnog jednoglasja, koje je *quidem* temelj renesansnog višeglasnog vrhunca, uz neumatsku i menzuralnu notaciju koje se razvijaju kroz cijelu epohu.

Ovdje valja napomenuti razlog zbog kojega naslov rada nosi upravo taj naslov. Nije glazba svjetlo na kraju mračnog srednjovjekovnog tunela slučajno. Treba uzeti u obzir da je Srednji vijek prožet ratovima, bolestima i gladi, i da su trenuci zabave bili rijetki. Naravno, bilo je i onih koji su dobro poznavali slavlja, ovisno o staležu kojem su pripadali, ali glazba je imala ključnu ulogu u opuštanju i zabavljanju kako kralja/vladara, tako i puka. Zato su je cijenili, i njen je razvoj tekao neprekidno.

POVIJESNE OKOLNOSTI, CRKVA I POLOŽAJ GLAZBE U SREDNJEM VIJEKU

Srednji vijek o kojem će se ovdje pisati je od otprilike 6. do 14. stoljeća. U tih osam stoljeća između, unatoč nadimku *mračni i crni*, nešto se ipak događa diljem Europe. „Tokom deset vekova o kojima se u ovoj knjizi pripoveda rođena je Europa. Ona se utvrdila, obogatila, i tada je nastala i rascvetala se jedna u potpunosti evropska umetnost.“ (Duby, 2001:5)

Predrasuda o srednjem vijeku kao mračnom i crnom nije jedina predrasuda. Postoji i ona o romantičarsko zaluđenom srednjem vijeku, sa slikama vitezova, bajne ljubavi, vjerskog misticizma, pa čak i egzotike. Govori se i o najvišim ljudskim vrlinama, časti, ponosu, o idealizmu koji nenadano briše sve prijašnje mračne zablude. Svi ti stereotipi onemogućuju realan i stvaran dojam srednjeg vijeka, kao raznolikog i avangardnog. "*Novus ordo, nova vita mundo surgit inaudita.*" ističe Tomaso da Celano u 13. stoljeću.

Radi se o zapadnoj Europi, romaniziranoj Europi, dok ćemo novi Rim, takozvani Konstantinopol i njegovo Carstvo, i na trenutke arapski Pirinejski poluotok ostaviti sa strane. Karolinška renesansa svakako je doprinijela ikakvom očuvanju srednjovjekovne umjetnosti, i postavila je čvrst temelj za obrazovanje. Crna bolest u nekoliko je navrata poharala stanovništvo, 1400. godine smanjivši ga za trećinu, ponegdje i za polovinu. „U političkom pogledu to je epoha kad se vrši prestrojavanje u odnosima velikih sila. Car i para, nekoć zajednički nosioci i promicatelji zapadne ideje, postaju sada suparnici... (...) Istovremeno je to i epoha križarskih ratova, ogromne političke i religiozne promašene investicije Zapada, ali investicije čiji ekonomski i kulturni rezultati donose Zapadu izvanredno proširivanje horizonata, a dotad nepoznato unošenje tuđih pobuda u vlastito mišljenje i znanje dovodi do stvaranja slike svijeta na temelju novih gledišta.“ (Souchal, 1968:5) Souchal još nastavlja mišlju da se sva sila, politička i duhovna koncepcija sada seli iz Njemačke u Francusku. Srednji vijek je i razdoblje jačanja plemstva, s naglaskom na aristokraciju u karolinško doba, koja je u ruci držala konce i svjetovne i duhovne službe i krojila sudbine.

Nosioci intelektualnog i duhovnog napretka su tijekom gotovo cijele epohe samostani. Njihov utjecaj vidljiviji je u ranijem srednjem vijeku doduše, uzimajući u obzir da se u 13. stoljeću već javljaju prva sveučilišta, ali samostani njihovom pojavom nisu prestali s radom i djelovanjem. Riječ je ponajprije o benediktinskim i cistercitskim samostanima, i njihovim filijalama možemo zahvaliti kasnije širenje romanike diljem Europe. Možemo im zahvaliti i činjenicu da danas bolje poznajemo vjerska uvjerenja, religiozne činove i običaje, nego političke akcije, o kojima je zapise vodilo plemstvo. Dakako da je neosporna činjenica da su ti podaci filtrirani, izostavljajući podatke koji se tiču religioznog i političkog područja u duhovnom i osobnom životu naroda. „Ne samo stvarna teritorijalna vlast samostana i nezavisnost koju su im često garantirali feudalci nego i svijest o velikoj duhovnoj privrženosti puka davala je samostanima snagu da donose samostalne i reformatorske odluke koje su često suprotne stavovima državne vlasti i postojećoj crkvenoj praksi.“ (Souchal, 1968:6) Pa je tako nakon dovršetka izgradnje samostana Cluny u Burgundiji, pod vodstvom Guillaumea I. Akvitanskog, pokrenut val samostanskih reformi koje su težile za oslobođenjem crkve iz laičkih ruku. Guillaume je samostan posvetio Petru i Pavlu, ali ga nije predao papi na raspolaganje, čime je prekinuo sve dotadašnje običaje i prvi put je nastala nezavisna

samostanska zajednica. Oko 1200 do 1450 samostana podređuje se izravno samostanu Cluny, oko 1600 samostana priključuje se reformističkom pokretu. (Ibid.)

Bitne podatke odaju i svetišta koja su bila središta religioznog i duhovnog života i centri kršćanske Europe: vječni Rim s papom na čelu, sveta mjesta u Jeruzalemu i Santiago de Compostela na sjeveru Španjolske. Koliko god ironično zvučalo, još je Karlo Veliki, prije svih 9 križarskih pohoda, s islamskim vladarima dogovorio sigurnost hodočasniciima u Svetu zemlju.

Društvo srednjeg vijeka gotovo je izjednačeno s Kršćanstvom. Uzimajući u obzir historizirajući pogled na svijet Zapadne civilizacije, čovječanstvo srednjeg vijeka sve je odgovore o vremenu i postanku svijeta, kao i o postanku čovječanstva samog, tražilo i našlo u Kršćanstvu. Odgovor na sva pitanja nudila je vjera, a svi događaji objašnjeni kao Božja intervencija.

Glazba je na koraku da od učenog znanja i umijeća postane umjetnost. Počevši s gregorijanskim koralom, preko organuma, conductusa, do moteta i rondeaua, dijeli se na sakralnu i svjetovnu. „Srednjovjekovno mišljenje svodi pojam ljepote na pojmove savršenstvo, proporcija i sjaj.“ (Huizinga, 1991:257) pa tako muzika uvelike ima veze s matematikom, notne vrijednosti se računaju, dijele se, razvija se notacija.

„Ne treba se čuditi položaju koji zauzima glazba među sedam slobodnih umijeća srednjega vijeka. Ona se s geometrijom, aritmetikom i astronomijom ubraja u „quadrivium“ računskih i mjernih umijeća, nasuprot „triviumu“ koji je usmjeren na jezik, a sastoji se od retorike, gramatike i dijalektike.“ (Geck, 2008:26) Iako, Curtius tvrdi da je to tako funkcioniralo samo u teoriji. U srednjovjekovnom školskom sustavu podučavala se i etika, pa čak ponegdje i filozofija, ali nisu našle svoje mjesto pod zvijezdama u triviumu i quadriviumu.

KLERIKALNA KULTURA I FOLKLORNE TRADICIJE

Trenutak u kojem se susreće visoki obrazovani kler i obični puk je ondje gdje se govori latinski. „Latinski jezik bijaše govor naobrazbe onih 13 stoljeća što leže između Vergilija i Dantea.“ (Curtius, 1998:9) Očekivano, to ne ide baš jednostavno, jer puk njeguje i ne odbacuje svoje *divljačke* jezike. Ovdje naravno nije samo riječ o lingvističkoj borbi, već o

cjelokupnom prijevodu poganstva u Kršćanstvo. Pa je tako zmaj, izjednačen s vragom, a ono što je u staroslavenskoj kulturi bio Perun/Gerovit/Jarilo, sada postaje Sveti Juraj. Sama činjenica da Sveti Juraj ubija zmaja nije baš uvjerljivo kršćanska. Zmaj je mitsko stvorenje, koje se javlja u gotovo svim mitologijama, s malim varijacijama i pod drugim imenima. Postoje verzije koje govore kako je Sveti Juraj zapravo zamjena za Peruna, boga munje i groma iz slavenske mitologije. Perun je po mitologiji bio u konstantnoj borbi s Velesom/Volosom, bogom podzemlja. Obzirom da je Veles/Volos označavao nešto negativno i bio je povezan s bolestima i vodom, nije bilo neobično prikazivati ga kao zmiju ili čak kao zmaja. Iz te priče se povlači paralela da je Perun zapravo Sveti Juraj koji ubija zmaja, odnosno pobjeđuje Velesa/Volosa.

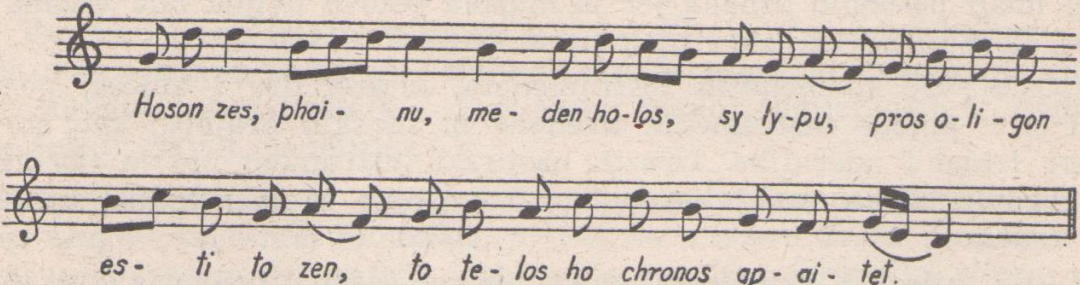
Valja naglasiti kako je početkom srednjeg vijeka, točnije, krajem antičkog doba, Kršćanstvo bilo to koje je bilo prošireno u srednjim i nižim klasama, a aristokracija jedva u doticaju s istim. Već spomenuta dekadencija antike dovela je do uspona Kršćanstva i njegova prodora u sve društvene klase. Uzevši u obzir da je gotovo sva pisana povijest na ovaj ili onaj način subjektivna, tako je i povijest razdoblja o kojem govorimo napisana *ex una parte*. Jedan od razloga netrpeljivosti Crkve prema poganskim jezicima i kulturi je dakako krivovjerje, koje je bilo gotovo nemoguće u latinskom jeziku. Jacques Le Goff navodi kako postoje tri načina odbijanja folklorne kulture od strane crkvene, a to je uništavanjem, gušenjem i iskrivljavanjem. Nažalost, to odbijanje nije bilo uzrokovano samo namjernim nepodnošenjem, već ironično, i nerazumijevanjem. Obrazovani kler nije razumio narodne običaje i kulturu.

RANOSREDNJOVJEKOVNA CRKVENA GLAZBA

Po uzoru na antička poimanja znanosti i umjetnosti, glazba je i u srednjem vijeku ostala jedna od osnovnih nauka. Tako su svećenici, kao dežurni naučenjaci ranog srednjeg vijeka, prenosili znanje o muzici i muziku samu. Srednji vijek, posebice raniji, njeguje prvenstveno vokalnu glazbu. „Znajući da muzika ima moć, veću od ma koje druge umjetnosti, da ljude zanosi, da ih zajednički pjev sjedinjuje, kršćanstvo prihvaća muziku i uvodi je u bogoslužje pod geslom 'Nama je potreban samo jedan instrument, a to je glas božji koji donosi mir', crkva je iz bogoslužja odstranila instrumente i ples ...“ (Završki, 1963:23) Ta je odluka produbila jaz

između crkvene i svjetovne umjetnosti, i znatno usporila njen razvoj kroz čitav srednji vijek, a nerijetko se i danas isključuje instrumentalna pratnja u sakralnim izvedbama. Starija crkvena glazba uvelike se nadovezuje na starogrčku.


Evo primjera starogrčkog napjeva, nadgrobne tužaljke Seikilosa:



Hoson zes, phai - nu, me - den ho - los, sy ly - pu, pros o - li - gon
es - ti to zen, to te - los ho chronos ap - ai - tet.

Prijevod: »Dok ti život cvate, oslobođen budi briga, kratak je rok tvoga života; konačno će te savladati vrijeme.«

A evo kršćanske pjesme »Hosanna filio David« koja se sve do danas zadržala kao katolička obredna pjesma o Uskrsu:



Hosan - na fi - li - o Da - vid ! Be - ne - di - ctus
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

Prijevod: »Hosana sinu Davidovu! Blagoslovljen koji dolazi u ime Gospodnje!«

Slika 1. Usporedba starogrčke i ranokršćanske glazbe

Svi napjevi takve vrste – jednoglasni, bez instrumentalne pratnje i crkveni – mogu se objediniti jednim nazivom, a to je *korali* (lat. cantus choralis – zborsko pjevanje) Koralne se melodije kreću u dijatonici, a ritam je u potpunosti bio podređen tekstu – naglascima. U ranosrednjovjekovnoj crkvenoj glazbi razlikujemo psalmodijsko i melizmatičko pjevanje.

Psalmodijsko pjevanje odlikuje mali melodijski opseg, naglasak je na tekstu i najčešće jedan slog prati jedan ton.

Melizmatičko pjevanje naziv je za dugi niz tonova koji se pjevaju na jedan slog. Zahtjevniji su za izvođenje, a tekst je nerazumljiviji.

GREGORIJANSKI KORAL I PJEVAČKE ŠKOLE

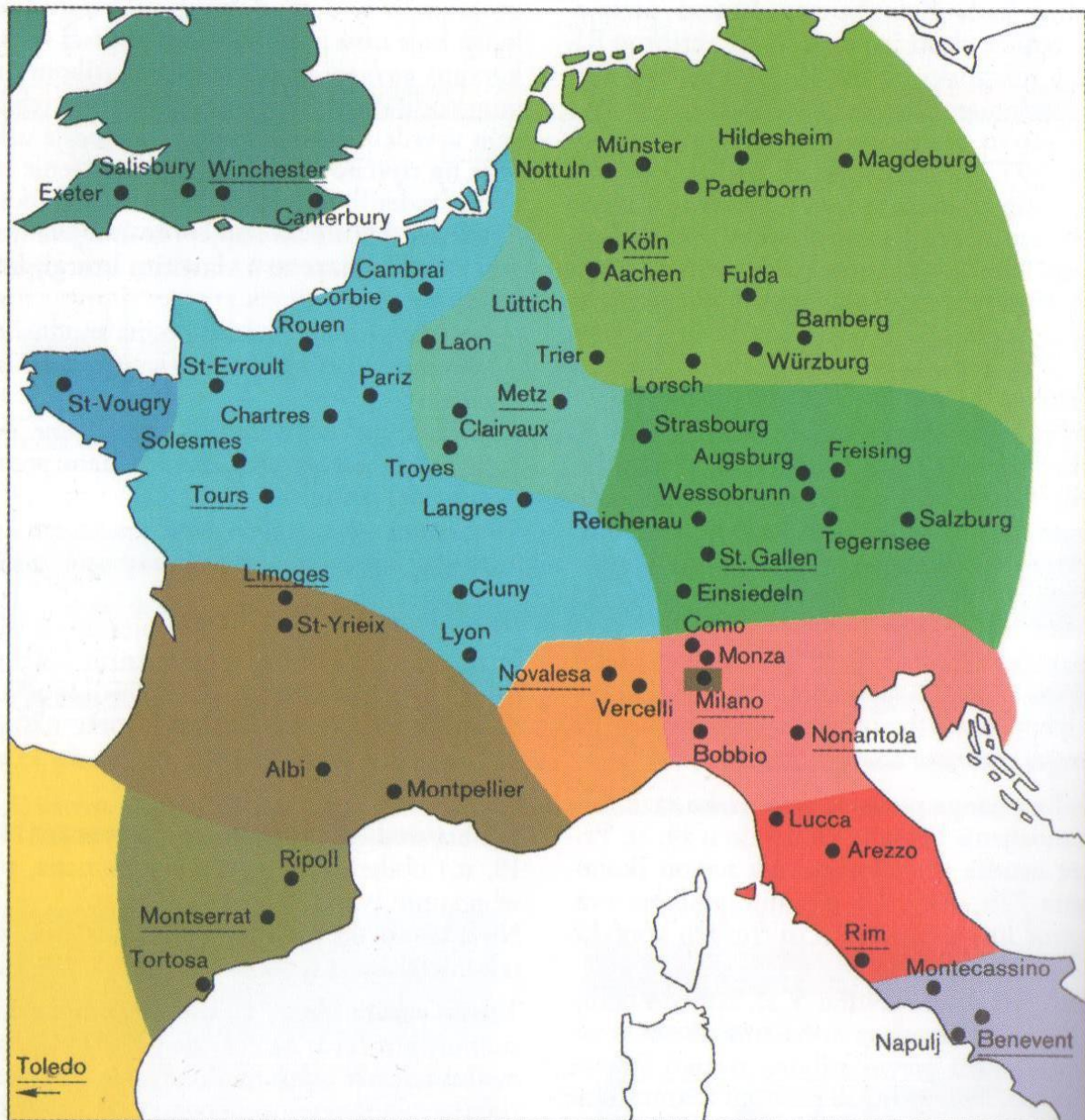
Spomenuto jednostavno crkveno pjevanje razvilo se u *Gregorijanski koral*. Grgur I., po kojemu je koral dobio ime, nakon neformalnog istočno-zapadnog raskola, u 6. stoljeću očistio je napjeve od pučkih napjeva, redigirao i objedinio ih u zbirku *Antifonarij*.

Gregorijansko pjevanje je službena liturgijska muzika katoličke crkve. Učenici Grgura Velikog prenijeli su gregorijansko pjevanje u Englesku i Francusku, otkud se proširilo po cijeloj Europi. Tekstovi gregorijanskih napjeva pretežno su prozni i najčešće uzeti iz psalama, a temelje se na starocrkvenim ljestvicama.

Gregorijanski koral razlikuje način čitanja (*accentus*) i način pjevanja (*concentus*). Oba načina su u službi izražavanja teksta, a melizmatičko pjevanje najčešće se koristi pri pjevanju jubilusa (dugi melizam na zadnjem slogu Aleluje) Aleluje. U ritmu gregorijanskog korala nema podjele u taktove ili metričkog oblikovanja teških doba. Sve je podređeno tekstu i naglascima riječi.

Gregorijanski koral svoju će renesansu doživjeti usponom Karla Velikog i njegovog ministra kulture Alkuina od Yorka u 9. stoljeću, te će tvoriti temeljnu vrstu zapadne glazbe čemu su mnogo pripomogle pjevačke škole (Metz, St. Gallen, Chartres...) *Schola cantorum* počele su se širiti Italijom. Navodno su se prve pjevačke škole pojavile već u 4. stoljeću, no do značaja dolaze s Grgurom I. Pjevači počinju putovati po Europi, a samostani i veće katedrale postaju škole. Najistaknutija i najuglednija *schola cantorum* ostala je do dan danas *Capella Sistina*, ili punim nazivom *Il collegio dei Cappellani Cantori della Cappella Pontificia*. Škole su se sastojale od 7 pjevača, od kojih su prva tri nastupala i solistički, četvrti je bio *archiparaphonist* (prvi-sporadni pjevač), a preostala tri su se nazivala *paraphonisti*.

Gregorijanski koral notirao se *neumama*.



- | | | |
|--|---|---|
| engleska | katalonska | sjevernotalijanska |
| bretonska | španjolska | milanska |
| sjevernofrancuska | njemačka | srednjotalijanska |
| Metz | St. Gallen | beneventanska |
| akvitanjska | novaleska | |

A) središnje pjevačke škole i skriptoriji srednjovjekovnog korala i njihova područja utjecaja

Slika 2. Pjevačke škole u Europi

Očekivano, monodije su nakon nekoliko stoljeća iscrpile svoje mogućnosti. Jedini problem, kod uvođenja drugog, trećeg, pa i četvrtog ili petog glasa bilo je prenošenje zapisa, odnosno pamćenje otpjevanog/skladanog. Grčka notacija već je zaboravljena, a alfabetska notacija i

vizualno predstavljanje redanjem slogova u visinu nije zaživjelo. (Chailley, 2006:57) „Da im je bilo stalo samo do zapisivanja jednoglasnih melodija, srednjovjekovni glazbenici ne bi toliko morali razbijati glavu. Njih je, zapravo, zanimala jedna druga, daleko izazovnija zadaća. Zapisujući svoje napjeve, redovnici su se dosjetili uvesti drugi glas, a po mogućnosti i treći. Kad bi se ti „višeglasni zapisi“ doista izveli, liturgijski bi napjevi u slavu Boga mogli zvučati puno ljepše.“ (Geck, 2008:29) I tu počinje, razvoj notacije i učenje skladanja.

RAZVOJ NOTACIJE I CRKVENE LJESTVICE

Obzirom da su stari Grci razvili kakav-takav oblik notacije, može se pomisliti da ga je Srednji vijek preuzeo, obnovio ili poboljšao. No to nije bio slučaj. Notacija *eo ipso* je jednostavno nestala iz muzičkog prakticiranja. Ono što je od Grka ostalo su nazivi ljestvica, koje danas nazivamo starocrkvenim modusima ili načinima (lat. *modus* mjera, veličina, pravilo, način). Na njih se oslanja zapadna glazba sve do 16.st., do pojave dura i mola. Jonska, dorska, frigijska, lidijska, miksolidijska i eolska naziv je 6 ljestvica koje svoje polazišne tonove od srednjeg vijeka do danas (starogrčke su ljestvice bile silazne) nalaze od tona C do tona A. Svaka je ljestvica karakteristična po svom rasporedu polustepenih razmaka.

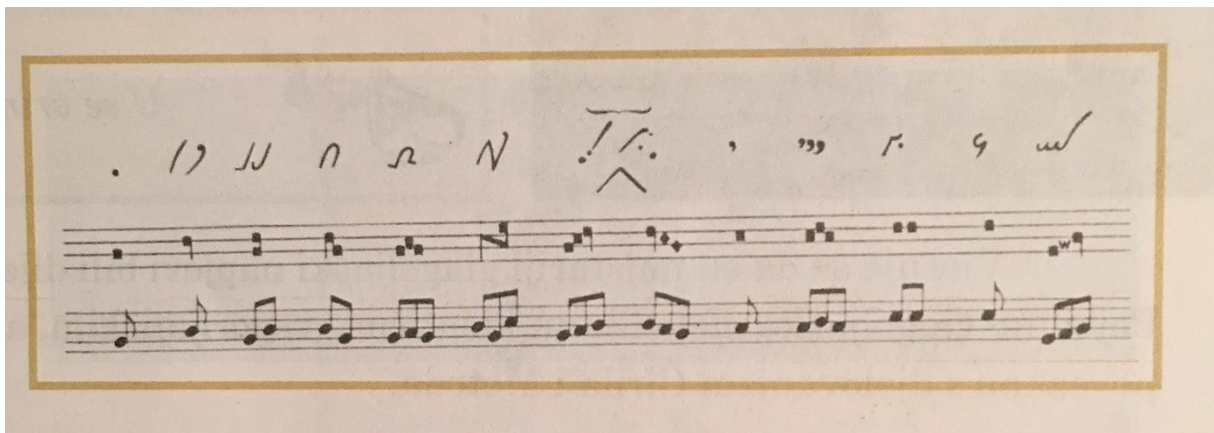
Razlikovali su autentične (grč. *authentēs* – izvoran) i plagalne (izvedene ljestvice). Plagalne su izvodili iz autentičnih postavljajući drugi gornji tetrakord (niz od četiri susjedna tona) pod prvi donji, označavali su ih predmetkom *hipo*. (grč *hipo* – ispod) Najvažniji ton u ljestvici bio je *tonus finalis* (konačni, temeljni ton) i *repercussa* (ponovno naglašen ili srednji ton). U današnjim ljestvicama *tonus finalis* odgovara tonici (1. stupnju ljestvice), a *repercussa* dominantni (5. stupnju ljestvice). (Završki, 1997:44) Konstrukcija jonskog modusa (polustepen između 3. i 4., i 7. i 8. stupnja) preuzeta je za konstrukciju dur ljestvice, a ona eolskog (polustepen između 2. i 3., i 5. i 6. stupnja) za konstrukciju mol ljestvice (prirodne), iako postoji i teorija o dorskoj ljestvici kao preteči mol ljestvice.

Kao okvirni podsjetnik koristile su *neume* (grč. *neuma* – znak) koje su samo pokazivale smjer kretanja melodije, izostavljajući točan interval između tonova i njihovo trajanje. Nastale u 8. stoljeću i nisu bile baš vjerodostojni zapisi otpjevanih korala. U njima su se najbolje snalazili njihovi sami autori. „U svemu ovome neobično je to da je izum koji je zamijenio sve ostale

bio upravo onaj koji je tada mogao važiti kao najnesavršeniji i najnepreciznij. Pa ipak, kako je vrijeme prolazilo, ispostavilo se da je jedino on zbog prilagodljivosti svog početnog načela bio prikladan za promjere i razvoj.“ (Chailley, 2006:66) Postoji i zapis, koji ne može biti raniji od 8. stoljeća u kojem se objašnjava prelazak na neume:

„*Solis litteris notare optimum probavimus*
Quibus ad discendum cantus nihil est facilius
...Causa vero breviandi, neumae solent fieri.“

(Mi smo iskusili izvrsnu uporabu bilježenja glazbe samo slovima, zbog čega ništa nije lakše nego naučiti napjeve... ali da bi se napredovalo brže uobičajilo se upotrebljavati neume.)
(Ibid.)



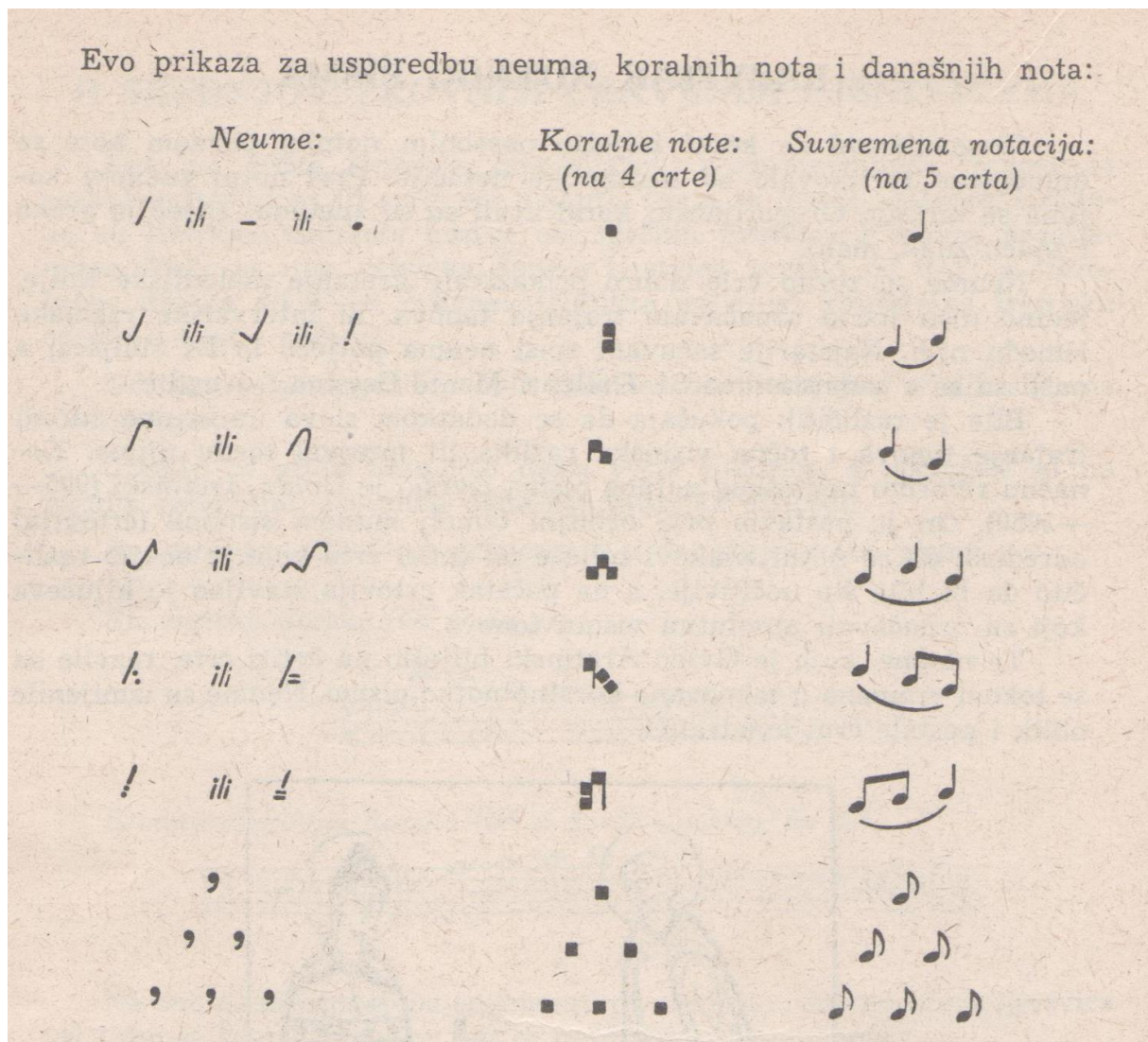
Slika 3. Neume i današnja notacija

Za vrijeme čitanja postoje ekfonetske neume, za vrijeme pjesme melodijske i akcentne neume. Na svaki slog dolazi jednotonska ili višetonska neuma, osim u duljim melizmima. *Punctum* dolazi iz antičkog akcenta, znači silazni pomak, odnosno dublji ton. *Virga* je uzlazni pomak, ili viši ton, *podatus* je spoj prethodnog dvoje, pomak dublje-više, *clivis* ili *flexa* pomak visoko-duboko, *scandicus* i *climacus* su trotonski znakovi za silazno i uzlazno, a *torculus* i *porrectus* trotonski znakovi visoko-duboko-visoko i obrnuto.

Tada se netko dosjetio uvesti jednu crtu u taj skup crtica i točkica, odnosno među neume, pomoću koje se visina tona barem približno mogla odrediti. Broj crta vremenom se povećavao, da bi do 10. stoljeća došao do broja 6. Novu paradigmu uveo je Guido d'Arezzo u

11. stoljeću, koja je postala temelj suvremene zapadne notacije. Odredio je fiksne četiri crte, koje su se ponegdje označavale i različitim bojama zbog bolje razumljivosti. Na početak crtovlja postavio je ključ koji je definirao apsolutnu visinu tonova, a tonovi su se, kao i danas, pisali na crte ili u praznine između crta. Crtice su zamijenile crne točkice, točnije crni kvadratići.

Menzuralni sustav i menzuralna notacija proširuju frankonski sustav. Najmanja jedinica je *minima*, koja se kasnije opet dijeli na dvije semiminime. Maksima je suprotno tome trodijelna. Ovdje je zanimljivo napomenuti kako se binarne mjere nazivaju *tempum imperfectum* (nesavršene mjere), označavaju se polukrugom, a ternarne *tempum perfectum* (savršene mjere) i označavaju se krugom. (Michels, 2004:215)



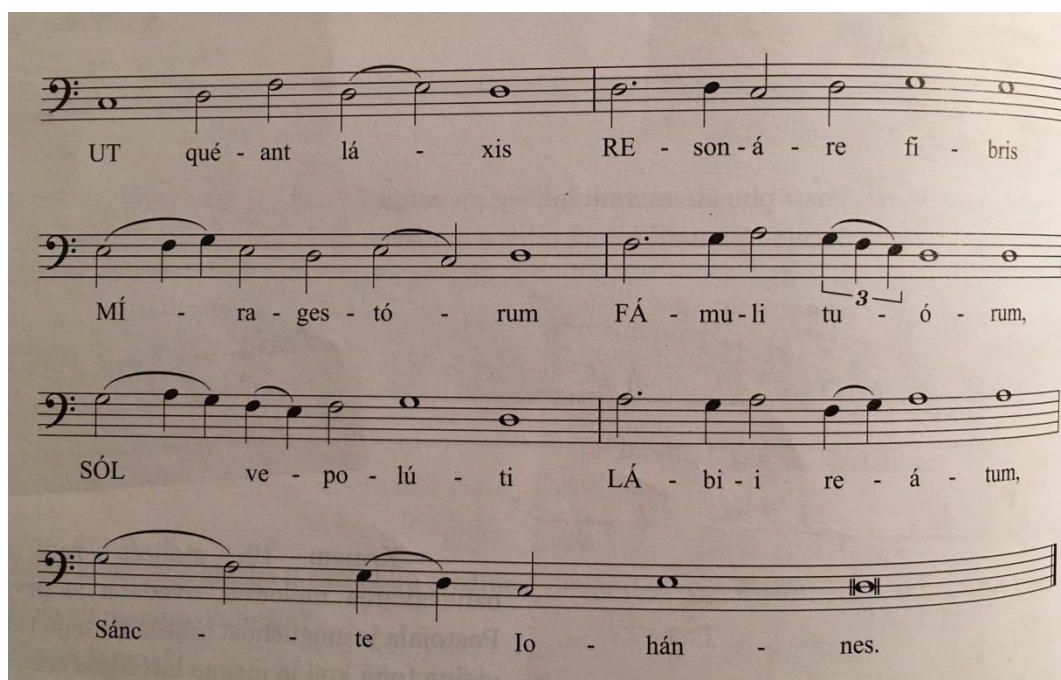
Slika 4. Razvoj notacije od neuma do današnje notacije

Kvadratna notacija ili *rimska koralna notacija* koja se upotrebljava i danas razvila se iz sjevernofrancuskih i akvitanskih neuma iz 12. stoljeća. Iako se čini da su neume samo okviran i nedovršen sustav notacije, koji nije otkrivao detalje i time možda površan sustav, on samo pokazuje veliku sposobnost njegovih korisnika, pjevača i dokazuje visoku razinu pjevačkih škola. Odredivši apsolutnu visinu tonova, d'Arezzo je podijelio tonski sustav u heksakorde¹, utemeljio je ljestvicu od šest tonova na tonu C, s jednakim polustepenim razmacima kod pomicanja osnovnog tona. Da bi i naziv tonova ostao isti, kao i svi razmaci između tonova u ljestvici (cjelostepeni i polustepeni), morali su dobiti nazive. Guido d'Arezzo sjetio se himne Pavla Đakona u čast Sv. Ivana čiji je svaki takt počeo s jednom notom više od prethodne, kao u ljestvici. Uzeo je početne slogove tih taktova i to su tonovi u današnjoj solmizaciji.

*„UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAMuli tuorum
SOLve polluti
LABii reatum
Sancte Iohannes!“*

(Da uzmognu učenici tvoji glasno pjevati o čudesima tvojih djela, očisti im usne i grlo od svakoga zla, Sveti Ivane.)

¹ ljestvični niz od šest tonova, s točno utvrđenim udaljenostima između tonova: 2 cijela tona gore, 1 poluton u sredini i 2 cijela tona gore



Slika 5. Himna Svetog Ivana

Ton SI (Sancte Iohannes), sedmi ton u ljestvici odredio je Belgijanac Waebrandt u 16. stoljeću, a UT je kasnije zamijenjen s DO, zbog lakšeg početka pjevanja sa suglasnikom. Razvoj notacije je bio dugotrajan proces, koji je, nakon neuma, rezultirao *menzuralnom notacijom* u 13. stoljeću (talijanski *mensurare* – mjeriti). Menzuralna notacija mogla je bilježiti i trajanje tonova (ritam), a uveo ju je Franco iz Kolna. „Frankonska notacija bila je općeprihvaćena tek u zadnjoj četvrtini 13. stoljeća. Adam de la Halle prvi je glazbenik koji ju je sustavno koristio.“ (Chailley, 2006:177) Ona u početku nastaje podmetanjem tekstova u gornje glasove, što dovodi do razbijanja modalnih lanaca ligatura i ritmičkog određivanja pojedinačnih nota. „*Cantus mensurabilis*, odnosno, *musica mensurabilis* višeglasna je glazba točno određenoga trajanja koja se mjeri sređenim mjernim sustavom po principu odnosa brojeva. Suprotan pojam, *cantus planus*, označava jednoglasni koral kojemu se ravnomjerna, tj. nemjerljiva, slobodna ritmika ne notira.“ (Michels, 2004:211) Menzuralna notacija je u upotrebi do otprilike 1600. godine, dok se nije nametnula modernija notacija sa taktnim crtama, i note se počinju pisati šupljim znakovima koji određuju trajanje, duljinu nota.

MISA

Najveće i najkompleksnije djelo u sakralnoj glazbi bila je misa, ujedno i jedini oblik koji je u potpunosti ostao na latinskom. U razdoblju o kojem govorimo dijelila se na *Ordinarium missae* i *Proprium missae*. U razdoblju ranoga višeglasja pojavljuju se najprije odlomci Propriuma mise (Graduale i Alleluia), skladani na način organuma, da kasnije su se razvili u motete. U kasnijem srednjem vijeku prestaju se skladati ti dijelovi mise, jer se izvode samo nekoliko puta godišnje, a pjevaju se Kyrie, Sanctus i Agnus Dei, nepromjenjivi dijelovi mise. Guillame de Machault je prvi poznati autor skladane mise, koja se izvela prilikom krunidbe Karla V.

POČETAK VIŠEGLASJA

S druge strane, spontano višeglasje nije bilo strano u svjetovnoj glazbi. Narodni pjevači nisu bili glazbeno educirani, ali su bili sposobni na licu mjesta improvizirati drugi glas. Dakako, takvo pjevanje nije se sviđalo skolastičkim glazbenicima, koji su se uvođenjem *svojeg* višeglasja pravili da su otkrili nešto sasvim *novo*, iako već i Grcima poznato.

Redovnici su, kombinirajući matematička i geometrijska znanja sa glazbom došli do novih spoznaja. Dijeljenjem žice na polovine, trećine i četvrtine, došli su do oktave, kvarte i kvinte, što je postala osnova za vokalno višeglasje. Sada imamo dva glasa, *vox principalis* (poznati, utvrđeni napjev) i *vox organalis* (slijedi prvi glas u dijafoniji). Zajedno, oni tvore *organum*.

Vox principalis, od 13. stoljeća postao je *utvrđeni napjev* ili *cantus firmus* na koji se zatim, u oktavi, kvarti i kvinti dodavao drugi napjev.

U organumu u kvinti, taj interval kvinte čini donji glas, paralelno se krećući s gornjim. U ovom obliku nije isključena instrumentalna pratnja, a najčešće su to bile orgulje (od 9. stoljeća), s izuzetkom Sistinske kapele, gdje su sve izvedbe ostale *a capella*.

Zbog opasnosti od disonantnog tritonusa, organum u kvarti uveo je i manje intervale, čime drugi glas, *vox organalis* ne prati slijepo utvrđeni napjev, već se osamostaljuje i tu počinje višeglasje. Ovdje valja napomenuti da je slušna podjela na konsonance i disonance postojala još od Aristotela, ali se kroz epohe mijenjala. Tako su kvarta i kvinta tek od 12. stoljeća

postale savršene konsonance, a terca dobila status nesavršene konsonance. (Chailley, 2006:64) Ovakva promjena ovisila je o estetici pojedinog i o promjeni glazbenog stila.

KASNI SREDNJI VIJEK

Kraj Srednjeg vijeka obilježio je procvat ne samo u glazbi, već i u drugim umjetnostima. Ono što je u glazbi retrogradno dobilo naziv *Ars antiqua* (stara umjetnost) i *Ars Nova* (nova umjetnost) nasuprot nje, mogu se u likovnoj umjetnosti samo okvirno poistvojetiti s romanikom i gotikom.

„Iza 'mračnoga srednjeg vijeka', kojim se s nešto pretjerivanja, no ne uvijek bez razloga, opterećuje sjećanje na prvo tisućljeće, slijedit će 'velika jasnoća' plodnoga razdoblja, koje će omogućiti Zapadu da suprotstavi minulim čarima zaboravljenog poganstva raskoš jednog kršćanskog klasicizma, dostojnog usporedbe s najvećim dostignućima svojih antičkih prethodnika.“ (Chailley, 2006:75)

Od 12. do 14. stoljeća Srednji je vijek nadomjestio sedam stoljeća *mraka* kojeg su mu pripisivali, često neutemeljeno. Vokalna je glazba tog doba postavila gotovo armirane temelje za vrhunac polifonije u renesansi, a instrumentalna je glazba ponovno došla do izražaja. Jedan od razloga afirmacije instrumentalne glazbe svakako je i razvoj glazbala, o kojem će se pisati kasnije.

ARS ANTIQUA I ŠKOLA NOTRE DAME

Epoha *Ars antique* obuhvaća razdoblje od 1240./50. do 1310./20. Ovdje se crkvena i svjetovna glazba još uvijek isprepliću, dok će svjetovna glazba potpuno procvasti u *Ars Novi*.

Obzirom da je naziv dobila tek početkom *Ars Nove*, kako bi se nova umijeća terminološki odvojila od novih praksi, nije sasvim jasan odnos *Ars antique* i Škole *Notre Dame*, istoimene škole (u tadašnjoj crkvi *Beata Maria Virginis*) koja je djelovala u Parizu i čiji su predstavnici bili najuspješniji glazbenici tog doba. Školi *Notre Dame* prethodila je škola *Sv. Marcijala* (*St. Martial*, pariški biskup iz 5. stoljeća). Sačuvani rukopisi predstavljaju najvećim djelom repertoar crkve *Notre Dame*, ali se među njima nalaze i kompozicije iz drugih francuskih

crkava (Beauvais, Sens). Već spomenut, početak višeglasja nastaje upravo tada, u *Ars antiqui*. Utvrđuje se *cantus firmus*, na njega se dodaju novi glasovi, preuzeti iz koralnih melodija. S vremenom su kompozitori, u te koralne, dodavali ritmički pokretnije melodije preuzete iz narodnih pjevanja. Novi oblici koji su nastali su već spomenuti *organum*, zatim *rondellus*, *hoquetus*, *motet* i *conductus*. Najznačajniji predstavnici su Leoninus i Perotinus, ujedno i jedini poznati tog razdoblja, a spominje ih upravo anonimni autor (Anonymus IV, prema izdanjima koje je objavio Coussemaker), nakon 1272. (Michels, 2004:203) Nepoznavanje imena, odnosno autora nije bila rijetkost u srednjem vijeku. „Dvanaestom i trinaestom stoljeću nedostajala je još bilo kakva terminologija za besmrtnost imena i neprolaznost pjesničke slave. (...) Ponos autora, koji je čvrsto vezao vlastito ime s pjesmotvorom, dokraja se razvio tek na početku renesanse...” (Curtius, 1998:572) Leoninus je poznat po skladanju organuma, koje je navodno doveo do savršenstva, dok je Perotinus, njegov nasljednik i šegrt, revidirao mentorovu zbirku *Magnus Liber Organi de graduali et antiphonario*, proširivši Leoninusove dvoglasne organume trećim glasom.

Conductus

Kao vrsta je omiljen u školi Notre Dame. Također u početku duhovan (ne nužno i liturgijski), kasnije postaje svjetovan, s porukom. Osnovni glas nije zadan kao u motetu, nego se uvijek iznova sklada. Iako pretežno svjetovna vrsta, ostaje ozbiljnog karaktera, političkog, moralnog ili pobožnog karaktera. Za razliku od moteta i organuma, skladan je *homofono*. Vrlo brzo ga motet stavlja u drugi plan, a nasljeđuju ga i latinski *Cantio* i pjesme na narodnim jezicima (*carol*).

Engleska verzija conductusa je *gymell* (lat. gemellus, cantus gemellus – blizanci, blizanačko pjevanje), dvoglasje građeno u tercama, sa završecima u unisonu.

Hoquetus

Naziv je dobio po štucanju – glasovi pjevaju naizmjenično, s pauzama i doista zvuče kao da štucaju. Izmjena se događa brzo, dok jedan glas pjeva, drugi ima pauze i *vice versa*. Ovakvo

izvođenje zahtijevalo je poznavanje struke, pa su hocquetus dijelovi bili uvijek najvažiniji i najizraženiji dijelovi.

Motet

Naziv dolazi od francuske riječi *mot* koja znači „riječ“, a to je i odlika moteta – riječi.

Taj naziv odnosi se na glasove s posebnim tekstovima, koji se dodaju *još liturgijskom cantus firmusu*, koji je nasljednik gregorijanskog koral. Taj je glas uvijek bio bez teksta, takozvani *tenor* (od talijanskog *tenere*, ili od francuskog *teneur*), i naći ćemo ga kasnije i u mnogim misama i svjetovnim djelima. Obzirom da nije koristio samo u liturgijske svrhe, drugom, trećem i četvrtom glasu (duplumu, triplumu i quadruplumu) dodavali su se tekstovi na pučkom jeziku, često i na različitim jezicima, dok je *cantus firmus* naravno, ostajao na latinskom. Izvodio se ponajprije na francuskom jeziku i vrlo se brzo počeo izvoditi izvan crkve. „Muzički oblik moteta, u kojemu su razni glasovi isprepleteno pjevali posve različite tekstove, tako se na kraju izrodio da se nije prezalo ni od najneobičnijih kombinacija, pa su se riječi profanih pjesama, koje su služile kao teme, na primjer, *baisez-moi, rouges nez* (poljubite me, crveni nosovi), za mise uklapale u pjevanje liturgijskog teksta.“ (Huizinga, 1991:147) Uz nekoliko različitih tekstova, koji se izvode istovremeno, razumljivost je bila otežana, pa je važnost uvijek bila više pridana glazbenom i umjetničkom dojmu moteta. „Schola cantorum, kako se zvao taj liturgijski sastav, imala je zadaću razveseliti slušatelje, potaknuti ih na pobožnost, ali ponajprije pjevati u slavu Boga. Zbog toga nije bilo toliko važno mogu li slušatelji pratiti složeno višeglasno tkivo moteta, bilo je samo važno da se umjetnička glazba mogla uopće čuti.“ (Geck, 2008:38)

Motet je bio i književna vrsta, pretpostavlja se da su autori tekstova bili pjesnici-glazbenici, koji su dobro poznavali glazbenu strukturu tog oblika. Kasnije je spoj glazbene i književne umjetnosti bio mnogo češći u svjetovnom stvaralaštvu.

ARS NOVA

Krajem 13. i početkom 14. stoljeća, skladatelji se ne zadovoljavaju više starim oblicima i dodavanjem još jedne svoje kapi tom bespuću *starog* stvaralaštva. Oni traže nove načine, ravnotežu tradicije i novih umijeća, koje je Guillaume de Machault, najpoznatiji umjetnik Ars Nove opisao u svom sjelu Remede de Fortune govoreći o:

„... Glazbi koja kuje napjeve

U staroj novoj kovačnici.“

Kao svaka revolucija koja prati dekadenciju, i ova je imala svoj manifest. Philippe de Vitry, glazbeni teoretičar napisao je 1322. traktat *Ars Nova* u kojem tumači promjene i oblike menzuralne notacije i prije nego su se one doista dogodile, a on je i autor naziva tog doba. Petrarca ga u pismima (sačuvana su dva pisma Petrarce de Vitryju) oslovljava s „jedini sadašnji pjesnik Galije“, i cijenio ga je više nego de Machaulta. On je bio i skladatelj: „Phelipe de Vitry bilo je ime Koje je bolje poznavalo motete od ijednog čovjeka.“² (Chailley, 2006:203)

Upravo zbog usavršavanja notacije, sve su promjene novog umijeća postale moguće – raspadanje ritma i sloboda vokaliza. Ironično, iako je glazba Ars Nove označavala procvat svjetovne glazbe, i Philippe de Vitry i Guillaume de Machault bili su klerici. De Vitry je umro kao biskup u Meauxu, a de Machault je nakon putovanja po Europi postao kanonik u Reimsu.

U Ars Novi skladaju se madrigali, balade, virelai i caccie, a nadograđuje se i motet.

Motet se u 14. stoljeću obogaćuje ritmičkom raznolikošću, i to *izoritmijom* – ponavljanjem istog ritmičkog obrasca s dužim trajanjima nota u tenoru. Tim promjenama, i sve većom razradom motiva, motet postaje opsežno i samostalno djelo, koje su do savršenstva doveli frankoflamanski polifoničari renesanse, kao i Giovanni Pierluigi da Palestrina i Orlando di Lasso. (Kovačević, 2:Gr-Op, 1974:614)

„Muzika se već odavna obilno služila svojim ekspresivnim sredstvima. Najbolji je primjer za to caccia koja je isprva prikazivala lov. Olivier de la Marche priča kako je u jednom takvom

² Gasse de la Bigne, prema Coussemaker

komadu čuo kevanje štenadi, lavež pasa i zvuk trubača kao da je u šumi.“ (Huizinga, 1991:259)

Virelai je pjesničko-muzički oblik, kojeg je vrlo često skladao truver Adam de la Halle, a plesnog je karaktera. Oblikom sličan rondeau, a učvršćuje ga de Machault i tada je virelai još uvijek jednoglasna skladba, dok nakon njega postaje i troglasna.

„U 14. stoljeću nastaje obrat u odnosu između lirskog pjesništva i muzike. U starije doba bila je pjesma, i to ne samo lirska pjesma, nedovoljno povezana s muzičkom interpretacijom; čak se pretpostavlja da su se i *chanson de geste*³ pjevale.“ (Huizinga, 1991:284) U Ars novi, utjelovljuje se pjesnik i skladatelj potpuno u jednoj osobi, ponajprije u de Machaultu. Baš kao što ćemo kasnije vidjeti kod truvera Adama iz Arrasa, jednostavnost odlikuje i njegovo stvaralaštvo. Jednostavnost postaje prednost – sada je trebalo posvetiti istu pažnju i tekstu i glazbi. Rondel je forma srednjovjekovnog francuskog pjesništva i on je varijacija glazbenog rondeaua, kojeg će Adam istovremeno razviti u najpopularniju vrstu Ars Nove. Primjer jednostavnog rondela:

„Au departir de vous mon cuer vous lais

Et je me'en vois dolans et esploures.

Pour vous servir, sans retraire jamais,

Au departir de vous mon cuer vous lais.

Et par m'ame, je n'arai bien ne pais

Jusqu'au retour ainsi desconfortes.

Au departir de vous mon cuer vous lais

Et je m'en vois dolans et esploures.“

(Na rastanku ostavljam vam srce / I odlazim pun bola i suza. / Da vam služi i da se od vas ne udalji / Ostavljam vam na rastanku srce. / I, tako mi duše! Za mene nema ni dobra ni mira /

³ pripovjedna junačka pjesma u dugačkim stihovima – npr. *Chanson de Roland*

Do povratka, tako samo žalostan. / Na rastanku ostavljam vam srce / I odlazim pun bola i suza.) (Huizinga, 1991:285)

Balada (od provansalskog *balar* – plesati) bila je jednoglasna pučka srednjovjekovna pjesma. Vrlo slična rondeauu i virelajju, a tek od 13. stoljeća dobiva svoj konačni oblik, s tri izometričke strofe s rimama, uglavnom u osmercu ili desetercu, i s uvijek istim refrenom. Uz motete, Machault je najčešće skladao upravo balade. (Kovačević, 1:A-Goz, 1971:115)

30

Glas

Tenor
(gudači
instr.)

7

it.d.

²² Balada je najpotpuniji glazbeni oblik XIV i XV st. u Francuskoj i Italiji, pisan na svjetovni tekst, višeglasna (dvo- ili troglasno) kompozicija s pripjevom. Najčešće je gornju melodiju izvodio glas, a donje (jednu ili dvije) dionice izvodila su najčešće glazbala.

Slika 6. Balada Guillaumea de Machaulta

TRUBADURI I TRUVERI

Istovremeno s razvojem crkvenih višeglasnih oblika temeljenih na koralima i cantusu firmusu, u Francuskoj i Njemačkoj počeo je i jači razvoj svjetovnog stvaralaštva. Južno od rijeke Loire u Francuskoj pjevali su trubaduri, a sjeverno truveri. Jedino što je razlikovalo trubadure od truvera, osim geografije, je jezik na kojem su pjevali. Trubadur, od provansalske riječi *trobar*, naći, pjevali su na *langue d'oc*, dok su truveri, od istoznačne starofrancuske riječi *trouver*, pjevali na *langue d'oïl*. Oni su sami *nalazili*, odnosno izmišljali tekst i melodiju za svoja djela, a radili su to samo kako bi uveselili publiku.

„Otkako su provansalski trubaduri dvanaestog stoljeća prvi put zapjevali melodiju neispunjene čežnje, pjevale su gusle ljubavne pjesme sve višim i višim tonom, sve dok nije samo još Dante mogao svirati čisto na tome instrumentu.“ (Huizinga, 1991:99) Iako je upravo ljubav bila načešći motiv svjetovne srednjovjekovne poezije, pisali su i o vladarima, prinčevima, pastirima, prirodi.

Postoji razlika između trubadura/truvera i putujućih glazbenika. Trubaduri su najčešće bili iz plemićkog/viteškog staleža, dok su ih pratili žongleri i putujući glazbenici. Spominje se često i menestrel ili minstrel, kao profesionalni muzičar srednjeg vijeka, koji je služio na plemićkim dvorima, a mnogi su bili u službi trubadura i truvera. (Kovačević, 2:Gr-Op, 1974:564) Nije uvijek jasno o kojoj se vrsti svjetovnog izvođača/skladatelja govori, jer ih se često poistvojećuje. „Uistinu pak, trubadur je bio plemić ili vitez koji je imao svoju posebnu glazbu i poeziju, a putujući glazbenik bio je čovjek iz puka, kojeg je često unajmljivao trubadur da mu pjevanje prati svirkom na lutnji ili gitari.“ (Završki, 1978:31)

Putujući glazbenici, zabavljači i žongleri nisu uživali luksuze i slavu zbog svojih umjetničkih sposobnosti. Upravo suprotno – često su smatrani skitnicama, a nastupali su gdje god su stigli, na ulici, sajmovima, konačištima. Crkveni ih oci nisu voljeli, izjednačavali su ih s vragom, a nije bio rijedak slučaj i uskraćivanje građanskih prava. „O tome kako im nije bio dopušten kršćanski pogreb i kako su ih plitko pokapali u polju svjedoče riječi narodnog pjesnika i Meistersingera Hansa Sachsa: 'Spotakneš li se, znaj da je tu vjerojatno zakopan svirač' „ (Geck, 2008:31) S druge strane, puk ih je volio i cijenio zbog unošenja zabave u njihovu svakodnevicu. Ipak, da bi se postalo zabavljač takve vrste, zahtjevalo je veliki broj naučenih sposobnosti i znanja. Trubaduri i truveri njegovali su i razvijali i instrumentalnu

glazbu, koja je nakon nekoliko stoljeća pauze, ponovno počela rasti. Truda Reich navodi citat iz „Pravilnika za putujuće muzikante“:

„Tko se hoće nazvati putujućim pjevačem ili putujućim muzikantom taj treba znati izmišljati i rime kovati i u natječaju sudjelovati. Mora uz to znati svirati u bubanj, čimbal, čitolu, mandolinu, gitaru i monokord. Rotu sam 17 struna mora znati trzati, s harfom dobro postupati i povrh svrega vladati guslama, a sve to da bi svirkom nekom uljepšao svoje pjevanje. „Putujući“ neka nauči bacati male jabuke uvis i dočekati ih vrhovima oštrih noževa, neka zna oponašati pjev ptica i glasove raznih životinja, a osim toga neka ne zaboravi da se uputi u vještinu čaranja s kartama, te u skakanje kroz četiri obruča. „Putujući“ neka zna svirati u 9 instrumenata i veselim nastupom razveseliti svakoga.“ (Reich, 1976:18)

Svjetovni su izvođači imali i glazbeno-književne dvoboje. „Predlažući temu, jedan od sudionika, protivnik, bio izazvan ili ne, prihvatio bi izazov i obojica su na zadanu temu razvila suprotstavljenu tezu: svaki je imao pravo na po jednu kiticu kad bi na njega došao red, nakon čega bi sudac izrekao svoje mišljenje.“ (Chailley, 2006:170)

Među najpoznatijim trubadurima nalaze se Guillame IX. iz Akvitanije, poznat još i kao Guillame de Poitiers (prvi poznati trubadur), Raimbaut de Vasqueiras, Marcabru. Kao što sam već napomenula, većina svjetovnog glazbenog stvaralaštva nije našlo načina da ostane zabilježeno i prenošeno s generacije na generaciju, ali je zato, srećom, svjetovno pjesništvo privlačilo učenjake, koji su ih zapisivali. Pa tako danas imamo pjesme prvog trubadura, Guillamea iz Poitiersa, koji je tematski varirao od najvećih prostota i vulgarnosti, do uzvišenih molbi Svevišnjemu.

U njemačkom govornom području to su bili Minnesangeri (staronjemački *minne* – ljubav) i Meistersingeri – majstori pjevači.

Meistersinger je za razliku od Minnesangera, predstavnika njemačke viteške poezije, pripadao građanskom obrtničkom staležu. Najpoznatiji predstavnik je već spomenuti Hans Sachs.

Njihove su se pjesme razlikovale po duhu i karakteru od trubadurskih. Profinjenije su, mistične, intimnije, a melodija je najčešće jednoglasna, pod utjecajem gregorijanskog korala, što znači da je skladana u starocrkvenim modusima, rijetko u duru ili molu. Tek kasnije se

pojavljuje i instrumentalna pratnja melodije. Najpoznatiji i najslavniji Minnesanger je Walther von der Vogelweide, dok je o Tannhauseru, također Minnesangeru, Wagner napisao i operu.

Walther von de Vogelweide najpoznatiji je njemački srednjovjekovni pjesnik, s najviše pjesama napisanih ljubavne tematike, a Curtius navodi Walthera i kao autora filozofskih rasprava o etici vrlina. U rukopisima Minnesangera, utvrđeno je autorstvo za 90 Waltherovih pjesama, a od najpoznatije, *Palestinalied*, sačuvana je i melodija. Ta križarska pjesma dugo je bila slavljena kao tipičan proizvod njemačkog genija, dok nije utvrđeno da je ona samo prijepis pjesme Jaufrea Rudela. (Chailley, 2006:185) Njemački skladatelji držali su se jednoglasja sve do kraja 14. stoljeća. Ulomak iz *Palestinalied*:

*„Nû lebe ich mir alrêrst werde,
sît mîn sündic ouge sihet
daz hêre lant und ouch die erde,
der man vil der êren gihet.
Nû ist geschehen, des ich ie bat:
ich bin komen an die stat,
dâ got mennischlîchen trat.“*

(Sada je moj život dobio značenje / Kada ove grešne oči ugledaše / Svetu zemlju sa zelenim livadama / O čijoj se slavi često govori. / To mi je omogućio Bog: / Vidjeti zemlju, sveti travnjak, / koja je utrta u ljudskom obliku.)

Među redovima truvera, najuspješniji bio je Adam de la Halle, ili Adam iz Arrasa. On je bio jedan od rijetkih koji su uspjeli spojiti 2 talenta – truverско skladanje i pjesništvo i umijeće polifonije. Autor je i dvije kazališne predstave – Igra o Robinu i Marion i Igra o lišću. U njegovom su opusu pronađene i dvije pjesme posvećene Djevici, što je jedini dokaz o potencijalnoj pobožnosti trubadura i truvera. Truveri su, naspram trubadura, više naginjali narodnoj predaji i melodijama.

Ono u čemu je Adam mogao najbolje i najučinkovitije pokazati svoja umijeća bile su kratke vrste i oblici, a posebice rondeaui. Kratak pripjev rondeaua omogućio je Adamu da u jednoj ili dvije kratke rečenice obuhvati svoje nadahnuće. Adam je „prilagodio polifonski oblik *conductusa* francuskim tekstovima i učvrstio ga prilagođujući mu shemu utvrđenih monodijskih oblika.“ (Chailley, 2006:171) Čime je zapravo, rondeau samo francuski svjetovni oblik *conductusa*.

Uz već spomenuti *chanson de geste*, s Pjesmom o Rolandu na čelu, pisale su se i *laisse* strofe – pravilni odlomci u *chanson de geste*, određeni prema ponavljanim stihovima, *retrounge* – *laisse* strofa od tri do pet redaka i *chanson de toile* (tkalačka pjesma) – manji oblik *chanson de geste*.

Nakon Pjesme o Rolandu u 11. stoljeću, javljaju se nove verzije i u 13., a Nijemci zapisuju svoj Ep o Nibelunzima. Time je roman u stihu postao popularan, a kao remek djelo te vrste izdvaja se i *Roman o ruži* Guillaumea de Lorrisa. Generalno su se pjesme-priče počele širiti i van granica jezično latinske Europe, tražili su se i tragovi arapskog (Tisuću i jedna noć), španjolskog (Pjesan o Cidu), a posezalo se i za antikom (Homer).

Od svih tih pjesama, s glazbom ih je sačuvano pet: *Belle Yolande*, *Belle Doette*, *La fille du roi mechant mari*, *Oriolande et Helier* i *Argente ou l'epouse outragee*, sve sačuvane u rukopisu iz Saint-Germain-des-Presa. (Chailley, 2006:147)

INSTRUMENTI

Usporedo sa svjetovnom glazbom, razvija se i instrumentalna glazba. Kao što je već napomenuto, trubadure i truverere pratili su putujući glazbenici sa svojim instrumentima.

Od žičanih instrumenata svirala se harfa, lira, psalterij, lutnja, viela, organistrum i monokord. Najpopularnija bila je lira, koja se javila još u antici. Lutnja je mogla biti kratkovrata i dugovrata ili pak s prelomljenim vratom.

Od puhačkih instrumenata svirao se rog, truba, razne flaute, gajde i od 8. stoljeća orgulje, tada poznate kao pozitiv i nosivi portativ.

POČETAK RENESANSE

Srednjovjekovno višeglasje Ars Nove nastavilo je u 15. i 16. stoljeću, koje je obilježeno neprestanim razvojem u kompozicijskim tehnikama. To se razdoblje naziva razdobljem frankoflamanske polifonije ili nizozemske polifonije, unatoč činjenici da ne potječu svi vodeći skladatelji iz tog područja. Prvaci višeglasja su Orlando di Lasso i Giovanni Pierluigi da Palestrina, uz Johna Dunstablea i Jakoba Obrechta. Srednjovjekovno jednoglasje sada je spojeno u jednoj kompoziciji, pri kojoj je svaki glas samostalan i ravnopravan prema ostalima. Ujednačavanje dionica provodi se njihovom potpunom vokalizacijom – svaki glas donosi melodiju. Akordi se raslojavaju u polifono slaganje glasova.

ZAKLJUČAK

Srednji vijek kao 10 stoljeća dugo razdoblje označava period za koji će mnogi reći da su mnoga područja stagnirala ili se razvijala usporenim pomacima, misleći na tehnologiju, znanost i produktivnost. Možda bi bilo ispravnije reći da su se svi pomaci događali unutar Katoličke crkve, koja nije dopuštala da se svjetlo znanosti u srednjem vijeku potpuno ugasi. To nije bio i slučaj s glazbom. Od ranokršćanske glazbe, koja se na neki način samo nastavila na antičku, razvio se Gregorijanski koral, kao temelj za kasniji razvoj višeglasja i notacije. Jednoglasni kršćanski napjevi nisu dugo ostali vrhunac vokalne glazbe, i počinju se javljati višeglasja, ponajprije u obliku organuma. Guido d'Arezzo uvodi brojne nove paradigme u dotadašnji sustav notacije. Uvodi crte, kojima se određuje apsolutna visina tona, a zatim i njihovo trajanje, koje neume nisu označavale. D'Arezzo je odgovoran i za solmizaciju, određivši početne slogove stihova himne Sv. Ivana kao nazive za šest tonova u ljestvici, čime je nastao i heksakord, a solmizacija postala pomoćno asocijativno sredstvo učenja glazbe sve do današnjeg vremena. Ars antiqua i Ars nova bile su uvod za briljantnu frankoflamansku polifoniju koja je procvatila u renesansi 16. stoljeća. U tih 10 stoljeća borbe između crkvene i svjetovne umjetnosti, u početku je prevladavala crkvena, zahvaljujući samostanima i pismenosti klera, da bi u kasnom srednjem vijeku prevladala svjetovna glazba, na čelu s

trubadurima i truverima u Francuskoj i Minnesangerima i Meistersingerima u Njemačkoj. Paralelno sa svjetovnom glazbom, cvate i pjesništvo (Pjesan o Rolandu, Pjesan o Cidu), a i instrumentalna glazba nadoknađuje svoj višestoljetni izostanak, odnosno, zapostavljenost.

Srednji vijek možda nije bio škrinja s blagom u ostalim umjetnostima, ali u glazbi je ostavio značajan obol. Danak kojemu možemo zahvaliti za glazbenu teoriju kakvu danas poznajemo i učimo u glazbenim školama.

BIBLIOGRAFIJA:

Chailley Jacques, Povijest glazbe srednjeg vijeka, Zagreb, 2006.

Geck Martin, Kratka povijest glazbe, Zagreb, 2008.

Reich Truda, Muzička čitanka, Zagreb, 1976.

Batušić Slavko, Pregled povijesti umjetnosti, Zagreb, 1970.

Duby Georges, Umetnost i društvo u srednjem veku, Beograd, 2001.

Michels Ulrich, Atlas glazbe, 1. svezak, Zagreb, 2004.

Huizinga Johan, Jesen srednjeg vijeka, Zagreb, 1991.

Curtius Ernst Robert, Europska književnost i latinsko srednjevjekovlje, Zagreb, 1998.

Kovačević Krešimir, Muzička enciklopedija, 3 sveska, Zagreb, 1971.-1977.

Završki Josip, Glazbena umjetnost, Zagreb, 1978.

Završki Josip, Teorija glazbe, Zagreb, 1997.

Souchal Francois, Srednji vijek, Rijeka, 1968.

Le Goff Jacques, Za jedan drugi srednji vijek, Vrijeme rad i kultura na Zapadu, Zagreb, 2011.

Medenica Nada, Glazbena umjetnost, Zagreb, 2005.

Platon, Država, Zagreb, 2009.