

Iz sadržaja:

Seminar iz metodike nastave solfeggia i harmonije

O satnici predmeta Glazbena kultura

Prijedlog nastavnog plana i programa

Objavljuje Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara
Gundulićeva 4, HR-10000 Zagreb

Sadržaj

Tihomir Petrović	
Vjenceslav Novak – utečnjatelj hrvatske glazbenoteorijske literature i koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas	3
Vjenceslav Novak	
Čemu se uči teorija glasbe?	5
Tihomir Petrović	
Prijedlog nastavnog plana i programa teorijskih predmeta u osnovnoj glazbenoj školi i za teorijski odjel srednje glazbene škole	7
Seminar iz metode nastave solfeggia i harmonije	
Predavač je prof. Elena Nikolajevna Abizova , pročelnik teorijskog odsjeka na Centralnoj srednjoj specijalnoj muzičkoj školi pri Konzervatoriju "P. I. Čajkovski" u Moskvi	17
Josip Jerković	
Asocijacije u interpretaciji	18
Tihomir Petrović	
<i>Maja Juraj i zlatna ribica</i> , II. dio – Rođendan	21
O satnici predmeta <i>Glazbena kultura</i>	22
O novim knjigama i tiskovinama vezanim uz glazbenu umjetnost, nosačima zvuka	23
Hans Heinrich Eggebrecht	
Recepcija [<i>Umijeća fuge</i>]	
Prijevod s njemačkog: Nikša Gligo	28
Ludwig Prautzsch	
<i>Pred Tvoje prijestolje stupam</i>	
<i>Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastianu Bacha</i>	
<i>Psalam 17 – Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta</i>	
Prijevod s njemačkog: Vesna Ivančević Ježek	31
Rubrika <i>Terminološke dileme (I)</i>	
Nikša Gligo	
Ciklična forma	35
Predstavljam članove društva: Andelko Klobučar	37
Franica Vidović	
Život i djelo opernog velikana Tina Pattiere (1890. – 1966.) Cavtat	40
Pet godina časopisa <i>THEORIA</i> i šest godina djelovanja Hrvatskog društva glazbenih teoretičara	46
Tihomir Petrović	
Eugen Sagmeister, hrvatski dobrotvor	47

Riječ urednika

Dragi čitatelji, pred vama je novi broj *Theorie*, peti po redu. Pojedini se članci u njemu nastavljaju na prethodni broj, a uvedene su i nove rubrike, jer je vaš odaziv sve veći, što otvara nove perspektive djelovanja Društva i opravdanosti objavljivanja časopisa.

U ovoj je broju objavljen **Prijedlog nastavnog plana i okvirnog nastavnog programa** za teorijske predmete osnovne glazbene škole te za teorijski odjel srednje glazbene škole. Prijedlog je sastavljen na temelju sudjelovanja mnogobrojnih nastavnika i profesora glazbene teorije tijekom proteklih pet godina, kao (jedan od mogućih) kompromisa između sadašnje nastavne prakse, zakonskih normi, različitih htijenja i razmišljanja o budućnosti naše profesije u novim okolnostima. Duogodišnje nastojanje i složenost problematike rezultirali su vrlo dugim, složenim i za čitanje iscrpljujućim tekstrom. Molim vas da ga uistinu pozorno pročitate i na njega isključivo pismeno reagirate, podrškom ili argumentiranim prijedlogom potrebnih izmjena i dopuna. Bude li podržan od većine članstva, poslat će se Ministarstvu kao prijedlog Hrvatskog društva glazbenih teoretičara.

Među člancima je i **poziv na Seminar iz metode nastave solfeggia i harmonije**, koji će se održati u Zagrebu i Splitu. Nije bilo moguće predavača, prof. Abizovu iz Moskve, uputiti i u ostale centre djelovanja Društva – iznimno smo sretni što će seminar održati i u ova dva – pa molim članstvo za razumevanje i pažljivo čitanje uputa o prijavi.

Kratak tekst **o satnici predmeta Glazbena kultura** u osnovnoj školi nadam se da će potaknuti konačno rješenje ove rukrane (usudio bih se reći i sramote) hrvatskog školstva.

Molim vas da zaostalu članarinu (još uvijek 80.00 kuna godišnje) svakako što prije uplatite sami općom uplatnicom na žiro-račun Društva: **2360000-1101500068** (primatelj: HDGT, Zagreb, Gundulićeva 4; svrha uplate: godišnja članarina).

Uz časopis članovima Društva i glazbenim školama stiže i dodatak, brošura o skladatelju Johannu Sebastianu Bachu i drugim glazbenicima iz njegove obitelji, na njemačkom i engleskom jeziku. Brošura je dar njemačke nakladničke kuće Carus-Verlag GmbH, s kojom uspješno surađujemo.

Oglasom na stražnjim koricama skrećem vam pozornost na vrhunska glazbala firme Ahlborn, koja se iskazala sudjelovanjem u mnogobrojnim donacijama hrvatskim crkvama i školama, o čemu se ukratko piše na kraju časopisa.

Ovaj će se broj časopisa poslati na mnogobrojne adrese u Europi i svijetu pa sam odlučio i fotografijom na naslovniči pokazati srce glavnog grada zemlje iz koje časopis dolazi. Autor je fotografije Ladislav Petrović, a fotografija je iz serije *Glazba u Zagrebu – Zagreb u glazbi*, snimljene ovoga ljeta tijekom promenadnog koncerta na Trgu bana Jelačića. (ur.)

Objavljuje: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • Urednik: Tihomir Petrović • Tekstovi se objavljaju u pristiglom obliku • Fotografija na naslovnicu: Ladislav Petrović • Tehničko uređenje i priprema za tisk: Slavko Križnjak • Naklada: 1500 primjeraka • Izlazi najmanje jednom godišnje • Cijena: 20 kn • ISSN 1331-9892

Vjenceslav Novak – utemeljitelj hrvatske glazbenoteorijske literature i koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas

Tihomir Petrović

Godinama pokušavam točno i jasno izraziti zašto je potrebno učiti glazbenu teoriju i što je sve njezin sadržaj. U tom nastojanju, pretražujući raznu literaturu, pronašao sam tekst *Čemu se uči teorija glazbe?* Vjenceslava Novaka, koji je prvi puta objavljen u *Izvješću Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu*, koncem srpnja godine 1891., u izdanju Knjigotiskarskog i litografskog zavoda C. Albrechta, Zagreb, 1891., te ponovo u časopisu *Gusle*, 1892., br. 6-7. Svoju radost otkrićem želim podijeliti i sa svima vama, dragi čitatelji, pa tekst u cijelosti prepisujem na izvornom jeziku onoga doba, a dodajem i napomenu o piscu, čini se nepravedno zaboravljenom utemeljitelju moderne hrvatske glazbenoteorijske stručne literature¹ kao i koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas.

U povijesti je hrvatske kulture Vjenceslav Novak prvenstveno poznat kao književnik, najplodniji hrvatski pisac iz razdoblja realizma. Autor je mnogobrojnih pripovijedaka, nekoliko romana, među kojima je najpoznatiji *Posljednji Stipančići*. Učiteljski mu je poziv bio životno ispunjenje. Uz to je bio glazbenik i rodoljub, što se sve zajedno pokazalo izrazito uspješnom kombinacijom. Tako je, uz književna, ostavio i mnogobrojna djela i studije s područja glazbene kulture; članke i rapsprave o problemima glazbene teorije, o crkvenoj glazbi i orguljaškoj praksi, glazbenoj nastavi, hrvatskoj glazbenoj terminologiji itd.

Vjenceslav je Novak, dakle, bio hrvatski književnik, glazbenik i glazbeni učitelj, skladatelj, glazbeni teoretičar i pisac. Rođen je u Senju 11. rujna 1859., a umro je u Zagrebu 20. rujna 1905. Glazbu je studirao od 1884. do 1887. na Praškom konzervatoriju, gdje je položio ispite i stekao zvanje orguljaša te stručnog nastavnika pjevanja i teorije glazbe. Godine 1887. imenovan je profesorom glazbe na Muškoj učiteljskoj školi u Zagrebu i na tom mjestu djeluje do smrti. Uz to je, od 1890. do 1894., predavao opću teoriju glazbe, glazbenu estetiku i povijest glazbe na Glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenoga zavoda. Godine 1892. objavio je s Vjekoslavom Klaićem, tada pročelnikom tehničkog odbora pri *Ravnateljstvu narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda*, glazbeni časopis *Gusle*, a od 1893. sâm je uređivao časopis *Glasba* (objavljeno je ukupno 12 brojeva). Skladow je djela za orgulje, zborne i popijevke za glas uz glasovirsku pratnju, a sinteza je njegove okupacije glazbom i književnoga djelovanja roman *Dva svijeta*, u kojem je riječ o odnosu malograđanske sredine i umjetnika, kao i pripovijetka *Informator*.

Vjenceslav je Novak autor prvih modernih hrvatskih udžbenika za glazbenoteorijsko obrazovanje. Naravno, ne treba zanemariti da su u Novakovo doba već objavljeni Kuhaćev *Katekizam glazbe* (prvo izdanie 1875., drugo dopunjeno izdanie 1890.), prijevod djela *Katechismus der Musik* Johanna Christiana Lobeja (prvo izdanie 1851.), kojim je učinjen veliki korak prema uspostavi hrvatskoga glazbenoga nazivlja. Isto tako, godine 1880. Ivan Oertl (1827. – 1889., od 1852. prvi učitelj violončela i teorije na tadašnjoj *Učioni glazbe društva prijatelja glazbe*, danas Hrvatskoga glazbenoga zavoda) sastavio je *Obćenitu teoretično-praktičnu pripravnu nauku glazbe*², prema 1828. objavljenoj knjizi *Allgemeine theoretische Vorschule der Musik*³ češkoga skladatelja i vrlo

plodnoga glazbenog pisca Bedřicha Diviša Webera (Friedrich Dionys Weber, 1766. – 1842.). No, Novakove su knjige u koncepcijском i stručnom smislu prvi originalni radovi te vrste u nas napisani na hrvatskom jeziku i objavljeni tiskom⁴ pa ga se može istaknuti kao začetnika moderne hrvatske glazbenoteorijske literature.

Priprava k nauci o glazbenoj harmoniji (1889., drugo izdanje 1898.) iznosi znanja na kojima se i danas temelji svako izučavanje glazbenoteorijskih disciplina. Sadržaj te knjige može uistinu zadiviti, pa ga prenosi u izvornom obliku, prema 2. izdanju (v. str. 4).

U modernu se koncepciju sličnih priručnika uklapa i završetak iz autorova *Pripomenka k I. izdanju*:

... “Ono, što u školi ne treba tumačiti (kajde pisane s pomoću C-ključa, koralne kajde, prirodu konsonantnosti i disonantnosti, itd.) pridodao sam pojedinim paragrafima s natpisom: Dodatci⁵. Iole iskusan učitelj vidjet će na prvi mah, da neke od tih dodataka naprosto ne možeš tumačiti nerazvitim đacima; no ja sam ipak to u djelce uvrstio, jer sam hotio razumnjim učenicima podati cjelokupnu sliku osnovnih glasbenih zasada, te da ne budu u neprilici, kada čuju ili čitaju kakvu riječ o glazbi, kakav kajdopisni znak, itd.

Najzad mi valja reći učitelju, koji bi upotrebljavao ovu knjižicu, da ne tumači lih riječima pojedine paragafe, nego da za obuke sveđ upotrebljava kakvo glazbalо, a osobito grlo svojih učenika.

U Zagrebu ožujka 1889. V. N.”

Nauka o glazbenoj harmoniji za učiteljske škole (i privatnu porabu) objavljen je godine 1890. U *Pripomenku* Novak piše: “Sastavljući ovu knjigu upotrebljavao sam razna djela priznatih glazbenih teoretičara”, ali ne navodi koja. *Pripomenak* završava riječima: “Dužnost mi je spomenuti, da mi je pri izrađivanju knjige mnogo pomogao svojim savjetom g. A. Stöckl, profesor u ovd. glazbenom zavodu, na čem mu se ovde prijateljski zahvaljujem.” Moglo bi se stoga zaključiti da je Novaku, uz savjete Antona Stöckla, vjerojatno bio dostupan i *Nauk o harmoniji in kontrapunktu* Stöcklova učitelja Antona Foerstera starijeg, objavljen 1881. Od drugih mogućih uzora može se još navesti *Vereinfachte Harmonielehre* Johanna Christiana Lobeja (1861.), te teorijske radove Huga Riemanna: *Elementar-Musiklehre* (1883.), *Allgemeine Musiklehre* (1888.), i svakako najpoznatiji *Handbuch der Harmonielehre* (1887.), s kojima se isto tako mogao susresti tijekom svojega studija u Pragu.

Drugo izdanje Novakove harmonije objavljeno je 1898. i ima 252 stranice, a završava s poglavljem o enharmonijskim modulacijama pomoću smanjenog septakorda i može se s pravom smatrati prauzorom svih sličnih udžbenika u nas (v. *Sadržinu* na str. 5).

³ Može se pretpostaviti da je i s ovim djelom Novak, kao praški student, bio dobro upoznat.

⁴ U nas postoje još neistraženi i muzikološki neobrađeni rukopisi s područja glazbene teorije. Prema informacijama koje sam uspio skupiti, čini se da je prvi o glazbenoj teoriji u 19. stoljeću pisao Juraj Karlo Wisner-Morgenstern (Arad, Madarska, 1783. – Zagreb, 1855.), koji je od 1829. do 1851. bio učitelj i direktor Glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda. Njegov rukopis *Elementar Theorie der Tonkunst zum Gebrauch der Tonschule nach Knechts und E. Försters Grundlagen* spominje Antun Goglia (1867. – 1958.). Nakon toga spominje se i rukopis *Theorie von Tonsetzkunst* Vatroslava Lisinskog (1819. – 1854.), čije izvukte se može vidjeti u Županovićevoj monografiji o Lisinskom.

⁵ U modernim bi to udžbenicima danas bilo uokvireno i označeno: ZA ONE KOJI ŽELEZNATI VIŠE (napomena autora).

¹ Glazbenoteorijskih spisa i djela iz pera hrvatskih autora, pisanih na talijanskom, latinskom, njemačkom i (rijetko) na hrvatskom jeziku, može se pronaći tijekom stoljeća. Navedena su u knjizi Ennija Stipčevića *Hrvatska glazba*, ŠK, Zagreb, 1997., str. 78 (15. do 17. st.) te na str. 195 (18. i 19. st.).

² Stručni prikaz knjige objavila je Sanja Majer-Bobetko u časopisu *Arti musices*, 1995., 26/1, str. 73-76.

Novak je uz to još napisao i djela: Pjevačka obuka u pučkoj školi (1892.) i *Uputa u orguljanje* (1893.). Njegova je *Povijest glazbe* ostala u rukopisu (nama je poznata zahvaljujući muzikologinji Sanji Majer-Bobetko, a objavljena je u časopisu "Croatica", XXV, 1994. sv. 40-41, str. 1-200), ali je valja istaknuti kao prvi pokušaj sintetičkog djela na temu opće povijesti glazbe u nas i promotriti u kontekstu komentara Sanje Majer-Bobetko (Croatica 40/41/1993/1994., str. 9, drugi odlomak): "Pišući ovu *Povijest glazbe* Novak se zapravo prihvatio na našim prostorima posve pionirskog zadatka, što je impliciralo i suočavanje s brojnim problemima: od kriterija izbora odgovarajuće građe koja će se prezentirati, do samoga jezika, odnosno terminologije."

Sasvim je razumljivo da se s istim problemima suočio i prije, pišući *Pripravu k nauci o glazbenoj harmoniji* te *Naku o glazbenoj harmoniji*. Način na koji ih je riješio u spomenutim djelima tek traži mjerodavan sud i znanstvenu analizu. Meni neka bude dopušteno istaknuti te dvije knjige kao prva autorska glazbenoteorijska djela u nas, a shodno tomu i Novaka kao utemeljitelja moderne hrvatske glazbenoteorijske literature.

Novak je, osim svega, postavio i ukratko obznanio udžbeničke standarde, kojima je kao književnik lako udovoljio: "Školska knjiga zahtjeva u prvom redu logični raspored gradiva, jasnoću u izražaju misli, lahek stil, pa shvatljiv i pravilan jezik."

Da mu, uz metodičnost, ni praktičnost nije bila izvan domaćaja, svjedoči citat iz *Nauke o glazbenoj harmoniji* (*Pripomenak*, zadnji odlomak, 5. redak): "Osobito poslednjim vježbama htio sam, da se učenici dovinjuju samostalnosti; te knjige nema, koja bi mogla opisati svači smjeliji korak od suzvuka do suzvuka, kako ih spajaju glazbotvorci – a na ovom stepenu može se u tom poslu priuštavati učenicima više slobode. Tim vježbama narasao je ponešto opseg knjige, što je za nas priličnije, nego otegoviti učenika kupovanjem dviju knjiga, kako se to obično radi, dodavajući k teoretičnom dijelu posebno izdanje 'vježbā za harmonizovanje'."

No, to nije sve. Novak je harmonizirao, ritmizirao i obradio tekstove 52 napjeva iz zagrebačkog izdanja zbirke *Cithara octochorda* (objavljene u Zagrebu 1757., nakon dva bečka izdanja, 1701. i 1723.), te ih objavio pod naslovom *Starohrvatske crkvene popijevke*, godine 1891. Autorov opsežan *Pripomenak* vrijedna je obavijest ne samo o djelu nego i autorovu odnosu prema njemu kao i opis posla, koji si je postavio kao zadaću (i koji je uistinu mogao obaviti samo rodoljubni književnik, skladatelj, orguljaš i glazbeni teoretičar u istoj osobi učiteljskog zanata) pa citiram dijelove:

"...Kaže neki pisac, da je literatura kršćanske himnologije u srednjem vijeku silna, jerbo su ju bogatili narodi od Armenije do Portugala. Tražeći i Hrvate u tom častnom kolu došao sam do knjige *Cithara octochorda, seu cantus sacri latino-croatici*. ... Tek što sam bio pročitao te crkvene napjeve, nijesam mogao a da se ne odlučim podati im oblik, po kome će biti pristupniji našemu učiteljstvu, koje da vrati narodu ono, što su mu namrli pobožni njegovi djedovi.

Moj se posao protegnuo na troje:

1. Da ritmizujem napjeve, za koje sam mogao držati, da su zamišljeni po određenom ritmu.

2. Da ih zaodjenem harmonijom, koje im ne bi otele vlastitosti koralnoga napjeva. Ako je s toga harmonija gdjekojih napjeva nevještom uhu i počudna, neka se ne sudi naglo: Bez tih, na prvi mah neobičnih harmonija, izgubile bi ove popijevke vrijednost, po kojoj se mogu takmiti s drugaricama svih drugih naroda...

3. Priznajem svoj grijeh, da sam mnogim popijevkama prekrajao a njekojim i izmišljao tekst...

Iznoseći svoje djelce na svjetlo, ne znam ga ljepše preporučiti nego s riječima dičnog im izdavača pred sto i trideset godina: Neka se njima slavi Bog i prodiči narodnost hrvatsku.

U Zagrebu dne 30. siječnja 1891."

I, konačno, evo i Novakova teksta, koji se može smatrati uzorom svih kasnijih hrvatskih planova i programa glazbenog obrazovanja i kojim su utemeljeni nastavni teorijskoglazbeni predmeti u našem glazbenom školstvu, pa je u tom smislu Novak idejni tvorac koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas. Riječi, koje su u Novakovu tekstu bile istaknute većim razmicanjem slova, u prijepisu su podebljane.

Ovaj tekst, u potpunosti aktualan i danas, svjedoči o onodobnoj iznimno visokoj razini razmišljanja o poduci glazbe i ulozi glazbenoteorijskih predmeta u njoj. U tom je kontekstu razumljivija i, moglo bi se zaključiti i očekivana, pojava svih naših glazbenika, glazbenih teoretičara i muzikologa, koji su i na polju glazbene teorije ostvarili zavidna postignuća i napisali mnogobrojne rasprave, znanstvene radove i udžbenike, i ostavili glazbenoteorijsku baštinu, kojom bi se ponosile i

Priprava k nauci o glazbenoj harmoniji, drugo izdanje, 1898.

SADRŽAJ.

Pripomenak k prvom izdanju.

Pripomenak k drugom izdanju.

I. Poglavlje.	Strana
Glazba u opće	1
Glas	2
Svojstva glasa	2
O čem ovise svojstva glasa	2
Nazivlje glasova	4
Kajdopis	6
Ključevi	7
Vrijednost kajdi	11
Trojnice, peternice itd.	14
Kajde s točkom	16
Stanke (pauze)	17
Stanke sa točkama	19
Povisilice, snizilice i znak povrđbe	22
Naravna i temperovana ugodba	28
Prijegled razvitka glazbenoga pisma	31
Omjeri treptaja naravne i temperovane ugodbe	32

II. Poglavlje: Mjera (ritam).

Jednošlavne mjerovrste	33
Dvodijelne mjere	33
Trođeljne mjere	37
Sastavljene mjerovrste	40
Uzmah	44
Zanos (sinkopa)	45
Širi ritam	46

III. Poglavlje.

Glazbena ljestvica	48
Tetrachord	53
Prijemeti	54
Prijemeti sa povisilicama	54
Prijemeti sa snizilicama	62
Istožvučni prijemeti	67
Srodstvo prijēmeta	69

IV. Poglavlje.

Razmaci (intervali)	70
Opredjeljivanje intervala	77
Prevrat intervala	79
Istožvučni intervali	81
Harmonijski i melod. intervali	82
O konsonantnosti i disonantnosti	84
Pomak harmonijskih intervala	88
Nevaljali pomaci	90
Najobičniji rasklad intervala	91
Tempo	95
Prekid tempa	97
Dinamički znakovi	98
Znakovi za izraz glazb. značaja	99
Uresi melodije	101
Kajdopisne kratice	105
Prilog	108

SADRŽINA.

Pričomjenak.	Strana	Drugo poglavlje:	
Uvod	1	Četverozvuci.	
Prvo poglavlje:			
Trozvuci.			
Sastavha i vrsti trozvuka	2	Dominantni četverozvuk	113
Ljestvični trozvuci u dur	4	Cijeli aut. klon s pomoću dom. četverozvuka	115
Ljestvični trozvuci u mol	5	Raširen cijeli aut. klon i dom. četverozvuk	118
Glavni trozvuci i patrozvuci	5	Varav klon s pomoću dom. četverozvuka	122
Trozvuci uporavljeni četveroglasno	6	Nastup dom. četverozvuka	123
Položina trozvuka	7	Modulacija s pomoću dom. četverozvuka	127
Suvišli trozvuci	12	Kvintsekstni suzvuk	130
Glasokloni	17	Terckvartni suzvuk	132
Trovrstam pomak dviju dionica	19	Sekundni suzvuk	134
Spajanje nesuvih trozvuka	20	Dodatak k raskladi dom. četverozvuka i njegovih prevrata	135
Glasoklon s tri glavna trozvuka	21	Još nekoji raskladi dom. četverozvuka	137
Pratnja melodije s tri glavna trozvuka	25	Modulacija s pomoću prevratā dom. četverozvuka	140
Modulacija	27	Mali četverozvuk	150
Arpeggirani trozvuci	34	Prevrati maloga četverozvuka	155
Rastresito suglasje	44	Omaljeni četverozvuk	162
Trozvuci u mol	47	Prevrati omaljenoga četverozvuka	163
Spajanje suvišlih trozvuka u mol	49	Pačetverozvuci u dur	166
Prijehodnica	51	Pačetverozvuci u mol	171
Pomaci sakritih usporednih kvintâ i oktavâ	52	Prevrati pačetverozvukâ u dur	174
Spajanje nesuvih trozvuka u mol	59	Prevrati pačetverozvukâ u mol	184
Modulacije u prijemet dominantne u mol	67	Harmonijska mnogostranost četverozvuka	192
Nastup septime u dominantnom trozvuku	69	Zaglavak k drugomu odjelu nauke o harmoniji	193
Disonantni trozvuci	72		
Omaljeni trozvuk	73		
Povećani trozvuk	77		
Sekstni suzvuk	82		
Sekstni suzvuk u četveroglasju	83		
Uporaba konsonantnih sekstnih suzvuka	84		
Visonantni sekstni suzvuci	86		
Sekstni suzvuk sedme stupke u dur i mol	87		
Sekstni suzvuk druge stupke u mol	89		
Sekstni suzvuk treće stupke u mol	91		
Kvartsekstni suzvuk	92		
Modulacija dominantnim sekstnim suzvukom	108		
Modulacija kvartsekstnim suzvukom	109		
Mnogostranost trozvukâ	110		
Zaglavak k ovomu odjelu nauke o harmoniji	111		

Strana	Drugo poglavlje:
	Četverozvuci.
Treće poglavlje:	
Višezvuci.	
Peterozvuci	230
Prevrati peterozvuka	232
Šesterozvuk	236
Sedmerozvuk	236
Četvrto poglavlje:	
Modulacija s pomoću mnogostranci ljestvičnih suzvuka.	
1. Veliki trozvuk	233
2. Mali trozvuk	241
3. Omaljeni trozvuk	243
Četverozvuci	244
Modulacija s pomoću suvislosti suzvuka	246
Dodatak	247
Modulacija s pomoću omaljenoga četverozvuka	249
—————♦—————	

znatno mnogoljudnije zemlje, s dugotrajnjom i stabilnijom povješću razvoja glazbe i kulture uopće.

Upoznavanjem rada hrvatskih glazbenih teoretičara i muzikologa – od Kuhača i Novaka nadalje – te njihovih postignuća, kao i sagleda-

vanje kontinuiteta razvoja i odnosa prema glazbenoteorijskim disciplinama, može se naučiti mnogo i – bez otkrivanja “tople vode” u gotovo svakoj generaciji – bitno utjecati na situaciju u kojoj se glazbena teorija i teoretičari nalaze danas.

Čemu se uči teorija glasbe?

Vjenceslav Novak, 1891.

1. Kao što dijete nije zadovoljno ni s najljepšom igračkom nego samo koji časak, a onda ga sili nešto, da vidi: A što je u toj lutki! Od česa joj je glava, ruke, noge? – tako je i **težnja za spoznajom** obći bijeg ljudskog duha; po traženju uzroka, sučvta i svrhe onoga, što osjećamo svojim osjetilima, i jest vidjeti u našoj duši onu iskrlicu, koja nas veže i izvorom sve istine i svega znanja – s Bogom. – Ljudski je duh spoznao uzroke života i smrti i dignuo se kroz bezratreće u prostore bez mjere i granica te napisao crtež, po kom se giblju grdosni svjetovi nebeski! Kad se vinuo tako visoko, kako da ne upita i što je ono, što ga prati od prvog koraka u svijet svuda te svuda, i bez česa osjeća užas **gluhe smrti**? Kako da ne pita, što je zvuk, glas? Od česa je? Gdje se radja? Kako dopire u našu svijest? Kako se mijenja, te je sad sitan sad

krupan, sad nježan i ljubežljiv, sad objestan, sad gromak, sad bolan, da ti se duše hvata neodoljiva tjeskoba i žalost – a sad opet sdvojan i grozan, da sve trne užasom strepeći pred smrću? Kako dakle da ne pita čovjek što je taj **glas**, kad mu je eto vijestnikom ljubavi, veselja, mira i boja, života i smrti?

2. Glasba je umjetnost, kao što je umjetnost pjesničtv, slikarstvo i kiparstvo, a svakoj je umjetnosti svrha, da prikaže ono što je **lijepo**. To lijepo rodi se u duši Bogom nadahnuta čovjeka umjetnika i bude njezovom neodoljivom čežnjom, da ga ostvari i iznese pred druge ljudе. A baš to ostvarenje umjetničke zamisli – ideje – nije lahak posao, što evo priznaje i veliki pjesnik Petar Preradović:

*Oj pjesniče nesretniče
Suh si listak ti u gori,
Koj od sunca nebeskoga
Ne sazrije, neg izgori.*

*Nebo vjetrom uzdiže te,
A zemlja ti leteć ne da;
Medju zemljom s tog i nebom
Tvoja duša uv'jek predra.*

A u drugoj pjesmi razjašnjuje nam isti pjesnik tu muku umjetnika:

*Ali pjesnik oskud'jeva
Na izrazu na odjevu
Svojim mislim, svojim čuvstvom.
Uzor стоји пред njim jasno
U milju si i ljepoti,
Ali tužan ne uspieva
Njemu r'ječju oblik dati,
Krpež mora u sv'jet slati!*

Gradivo je to ruho, u kom umjetnik šalje u svet svoje umotvore: Pjesniku je to riječ, a glasbeniku glas. – Kako bi dakle pjevalo pjesnik, da ne poznaje jezik, u kom pjeva? Kako bi dakle slikao slikar, da ne pozna omjere svjetla i sjene, harmoniju boja? Kako bi stvarao glasbenik, da ne pozna svojstva glasovlja i njihov raznolik učinak po neizrecivom broju omjera, u kojima se prikazuju po boji, melodiji, harmoniji i dinamici? Da umjetnik prikaže svijetu umjetninu, mora joj dati sgodan oblik. Može li čovjek, komu je Bog i dao snage, da zamišlja umotvore, odabrat gradivo i poredjati ga u lijep oblik, ako ne pozna prirodu toga gradiva i ako ne zna, kako ima od njega uklopiti oblik, u kom se jasno prikazuje ideja, t. j. sadržina njegova umotvora?

Umjetnika stvara sam Bog, i komu nije on svoga božanskoga dara metnuo u srce, taj će badava tražiti učitelja, koji bi ga načinio pjesnikom, slikarom ili glasbotvorcem. Ideju prišapne čovjeku anggeo, kako je jednom rekao Josip Haydn, a ostvarenje te ideje, biranje gradiva i kako se poredjuje to gradivo u umjetnički oblik, podaje izkustvo t. j. **znanost**. Izkustvo je znanje, koje kaplju po kaplju sabire vrijeme i slaze ga u knjige. Tko će biti umjetnikom da stvara, ne može se osoviti na vlastite noge bez toga znanja, što su ga sabrali vjekovi. U njem će naći uzora i težiti, da ih dostigne, a tek onda proložiti i novi put, tražiti nove oblike, kad osjeti, da ima još sredstava i oblika, koje nijesu izcrpili njegovi predčastnici. Tako je Haydn postao otcem simfonije, Beethoven raztrgao tijesne okove sonate i podao joj oblik, koji je od njegove dobe ostao nedostiživim uzorom.

3. Isto je tako sticati toga znanja i onim umjetnicima, koji će vještim pjevanjem, sviranjem ili udaranjem izvoditi glasbotvorine drugih skladatelja. Umjetnik, koji reproducira tutju skladbu, mora proučiti sadržinu i oblik glasbotvora, mora se u tudje djelo zanjeti toliko, te se čini da za glasovanja sam svojom dušom stvara. Istina je, da odlučuje i u tom, kao i u svem umjetnikovanju najviše prirodjeni dar – ali je istina i to, da se taj prirodjeni dar mora voditi, a vodja mu ne može biti nitko, nego obilno naslagano izkustvo drugih umjetnika, dakle znanje. Znanje je pravi vodja, a prirodjeni dar oko, kojim se razabiru i razpoznavaju putevi vodje. Ni najveći dar bez toga odlučnoga i iskrenoga vodje nije još nikada stvorio velikoga djela, nego je pošao stranputice i izčeznuo u beztrag, ili je ostao u umjetničkom svetu ona blijeda, neprivlačiva slika, što ju se često krivo nazivlje "diletantizam". Diletant naime vrijedi što i umjetnik, a mnogo puta i daleko više. Diletantom zove se čovjek, kojemu nije zvanje, da se bavi kojom umjetnošću ili znanosću (to su "stručnjaci"), nego ju proučava od nagnuća i ljubavi k samoj stvari.

Diletant zato ne može biti neznačica, pače nas upravo historija glasbe uči, da je u svim vjekovima bilo diletanata⁶, koji su za glasbena stvaranja i glasbenu znanost privredili više od mnogih stručnjaka. – Ogavan je onaj diletantizam, koji se bez muke i nauke hoće da mjeri s ljudima, koji su znanje i vještinu sticali u znoju lica svog. – Takav diletantizam znade biti i drzovit, samo da prikrije neznanje; radi pukog straha nadimje se i prasne, da bude što je i bio – ništa. Znanje samo svijetli uvijek kao jasna luč i ne da se kolebiti na razkršću: Desno ili lijevo? Ovako ili onako? – I diletantu i stručnjaku hoće se o glasbi znanja, koje ih vodi kroz život u njihovom umjetničkom djelovanju.

4. Svrha je svakoj obuci, da dovede učenika do **samostalnosti**. Samostalnost bi mogli kod učenika glasbe ustanoviti najprije u toliko, u koliko umije prikazati tudji glasbotvor ne samo okretnim svladanjem tehničkih potežkoća, nego i shvatanjem skladateljevih misli, što se najčešće iztiče u razlikovanju **glavnoga** od **nuzgrednoga**. – Druga samostalnost očituje se u sudjenju: Što je lijepo, a što nije – što je dobro a što ne valja? – To priznanje ili negodovanje glasbotvorcu, izvadajući i dirigentu glasbotvora obično se zove "ukus". Ako ukus neće da bude manjom ili kapricom pojedinaca, onda mora biti to sud, koji se ne može opovrći zakonima, što vrijede u umjetnosti. A kako bi stvorio takav sud čovjek, koji ne pozna te zakone? I ukusom upravlja prirodjeni dar za shvatanje ljepote, a navlastito se ukus može plemeniti i oštiti družtvom i prilikama, u kojima se živi; ali do podpune samostalnosti i slobode u sudjenju može se dovinuti samo onaj, koji je plodove vrsnih skladatelja mjerio o zakone umjetnosti. Zdrav i mjerodavan ukus mora biti priznat pred sudištem umjetničkoga svijeta – a to ne podaje nikada u podpunoj mjeri ni sama priroda ni družtvu. Nuždan je prirodni dar, koji podržaje u samostalnosti tri ugla – ali četvrti ugao njezin nosi **znanje** poduprto prilikama života; tekar ravnovesje tih sila stvara novu – a to je svijest, koja se ne žaca odsjeći svoj odlučni: "da" – "ne"!

5. Vrijedno je, da se osvrnem na to, što obseže u svojoj nauci "teorija glasbe".

a) Ponajprije nauku, koja razjašnjuje postanak glasa, i svih mu svojstava, po kojima se razlikuju jedan od drugoga. Taj se dio glasbene teorije zove "**akustika**".

b) **Elementarna nauka o teoriji glasbe** uči o svojstvima glasa kao najprvlg dijela glasbotvora; dakle (uz napisivanje) razne omjere, u kojima se prikazuju glasovi po visini, trajanju, naglasku i jakosti.

c) **Glasbena harmonija** izpituje zakone, po kojima se više glasova sastaje istodobce u cjelinu, što ju po umirujućem ili vrednjajućem osjećanju zovemo harmonijom ili disharmonijom.

d) **Kontrapunkt** sa raznim granama te nauke ustanavljuje zakone polyphonije t. j. skladanja, u kojem se samostalne melodije sastaju u harmoničkoj jedinstvu.

e) **Nauka o skladanju** obseže sve, po čemu možeš naučiti, kako se glasbotvor sastoji iz odsjeka, dijelova, stavaka i zametaka – i kako se ti dijelovi sastavljaju u stanovit oblik (glasbeno oblikoslovje).

f) **Glasbena estetika** – dio je obće estetike, t. j. nauke o lijepom. Ona izpituje sućvo glasbotvorine, razjašnjuje pitanja: Što je glasba? Što joj je sadržina? U kakvom je odnosu s pjesničtvom i drugim umjetnostima? itd.

g) **Povjest glasbe** izpituje zarodke glasbene umjetnosti kod najstarijih naroda i prati njezin razvitak do danas.

6. U glasbenoj su teoriji dakle postepeno poredani i popisani zakoni o glasbeno lijepom. Mora li svatko, tko se bavi glasbom do potankosti

⁶ Ovu vrstu diletanata danas je uobičajeno zvati amaterima, dok je naziv "diletant" s vremenom poprimio negativno značenje, kakvo mu pridaje i Novak u sljedećoj rečenici svojega teksta. (napomena T. P.)

proučiti sve netom navedene dijelove glasbene teorije? Ne; pojedini su pače dijelovi – kao povjest i estetika – tako obsežni, da bi im za točno izučanje morao posvetiti čitav život. – Svaki čovjek mora skupiti stano-vitu množinu toga znanja bilo o čem, no svi ljudi ne skupe toga znanja u jednakoj mjeri. Po vrsti i množini znanja dijele se ljudi po častima i dužnostima; tako će i glasbenu teoriju drugačije poznati onaj, koji o njoj nauča druge, a drugačije onaj, kojemu je ta znanost samo pomaga-

lo, da shvaća tajne glasbotvore. – No držim da sam uvjero čitatelja, da ju u toj mjeri mora upoznati svatko, tko odluči naučiti glasbu. – Tko će se naučiti glasbe, mora ju i razumjeti – a to se može naučiti od znanosti, koja izpituje njezine velebne gradnje od osnovnoga kamena do impozantnih vrhunaca, što se dižu visoko nad oblake do samoga neba. Svaka stranica te nauke podaje u ruku novu luč, da se u tim veličanstvenim gradnjama odkriju ljepote, za koje se nije ni slutilo.

Literatura

Majer-Bobetko, Sanja: *Povijest glazbe* Vjenceslava Novaka, "Croatica", 25, 1994., 40-41, str. 1-200

Majer-Bobetko, Sanja: Ivan Oertl, *Obćenita teoretično-praktična pripravnna nauka glazbe*, Zagreb 1880. (tiskara i litografija C. Albrechta), napis objavljen u *Arti musices*, 26, 1995., str. 73-76

Majer-Bobetko, Sanja: Vjenceslav Novak: *Na razmeđu između romantizma i pozitivizma*, poglavlje iz knjige *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću*, Zagreb: JAZU, Razred za muzičku umjetnost (ur. Josip Andreis), 1979., str. 30-40

Fajdetić, Vladimir: *Novak, Vjenceslav*, Muzička enciklopedija (gl. ur. Krešimir Kovačević), Zagreb: JLZ, 1971., II. sv. str. 698

Novak, Vjenceslav: *Čemu se uči teorija glazbe?*, napis objavljen u Izvješću Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu, koncem srpnja godine 1891., Zagreb: Knjigotiskarski i litografski zavod C. Albrechta, 1891., str. 3-7

Novak, Vjenceslav: *Nauka o glazbenoj harmoniji*, drugo izdanje, Zagreb: Kralj. zem. tiskara, 1898.

Novak, Vjenceslav: *Priprava k nauci o glazbenoj harmoniji*, drugo prerađeno izdanje, Zagreb: Kralj. zem. tiskara, 1898.

Novak, Vjenceslav: *Starohrvatske crkvene popijevke*, Zagreb: Knjižara Dioničke tiskare, 1891.

Stipčević, Ennio: *Hrvatska glazba*, Zagreb: ŠK, 1997.

Šicel, Miroslav: *Pregled novije hrvatske književnosti*, drugo, prošireno izdanje, Zagreb: MH, 1971.

Širola, Božidar: *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition RIROP, 1922.

Prijedlog nastavnog plana i programa za teorijske predmete u osnovnoj glazbenoj školi i za teorijski odjel srednje glazbene škole

Tihomir Petrović

Dragi čitatelji, pred Vama je **Prijedlog nastavnog plana i programa za teorijske predmete osnovne glazbene škole i teorijskog odjela srednje glazbene škole**, za čije dovršenje tražim Vašu pomoći!

Naravno, tekst se ponajprije tiče **nastavnika teorijskih predmeta u glazbenim školama i članova Društva**. Ali, nemojte reći: Ovo se mene ne tiče, ako ste učitelj glazbene **kulture ili glazbenik-solist**. Biti učitelj **glazbene kulture**, učitelj **glazbene umjetnosti**, učitelj **glazbenih teorijskih predmeta**, učitelj **glazbala**, **glazbenik-solist** ili sveučilišni profesor koje od glazbenih disciplina, gotovo da je isto – svi smo učitelji glazbe i **cilj nam je isti** – uvesti nekoga drugoga u svijet glazbe, da ju sluša ili izvodi, stvara ili dirigira, da u njoj uživa ili da mu ona bude tješnjica, da nauči primati njezine poruke i njome ih prenositi drugima. Stoga, tko će drugi nego Vi svojim savjetima i primjedbama pripomoći da ovaj tekst postane još bolji, svršishodniji i uvjerljiviji!

Nemojte, molim Vas, reći: Ovo se mene ne tiče, **ako ste roditelj**. Jer ovaj se Prijedlog izravno **odnosi na Vašu djecu i njihove prijatelje, kao i na djecu Vaše djece!** Nije potrebno opet i iznova dokazivati: glazbom se odgajaju bolji i strpljiviji ljudi, a glazbenim se obrazovanjem podiže senzibilnost ne samo na glazbene, nego i na drugovrsne umjetničke pojave. Glazbenici stalno iznova oživotvoruju glazbene umjetnine, što podiže osjećaj samosvijesti i vlastite vrijednosti, naročito važan djeci i mladima tijekom puberteta. I tako, kad nešto drugo zapne ili ne ide kako bi se htjelo, **glazba i sviranje postaje utočište i izvor snage** pa se i teškoće odrastanja kao i kasnije one prave, životne, strpljivije podnose i lakše rješavaju. Posebna je vrijednost sviranje i sudjelovanje u kakvom ansamblu, zboru ili orkestru, jer spoznaja da se i bez "zadnje violine" zapravo ne može, liječi i najnesigurnije u sebe i svoje vrijednosti, pa se tako glazbom zorno uči vlastita nezamjenjivost i neponovljivost i spoznaje sebe samog.

I još jednom, nemojte molim Vas reći: Ovo se mene ne tiče, ako ste roditelj. Jer, kad s užasom otkrijete da Vaša djeca podliježu utjecaju

glazbe (i sub-kulturi koja uz nju obično ide) kakvu ne biste poželjeli niti najgori neprijatelju, i to zato "jer im drukčija nije bila dostupna, odnosno ponuđena" ili "jer se od takve nisu znali obraniti", kasno je. Reagirajte sada i time pridonesite razvoju njihova glazbenog senzibiliteta, javnom i snažnom potporom i podrškom sustava glazbenog obrazovanja, čiji će dio – uspijemo li ga dobro sastaviti – biti i ovaj Prijedlog.

I, na kraju, molim Vas nemojte reći: Ovo se mene ne tiče, ako ste građanin Hrvatske. Jer nastavni plan i program za glazbeno obrazovanje, a naročito onaj njegov dio koji se odnosi na teorijski odjel glazbene škole o kojem je ovdje riječ, tiče se svakoga onoga koji ovoj zemlji želi dobro i dobar ugled u svijetu. Ostati svoj i ravnopravno sudjelovati s različitim, nacionalnim je cilj. Kultura, a naročito njezin najsloženiji segment – glazbena umjetnost, može biti jedan od čvršćih mostova prema svima kojima se želimo predstaviti, a i stodobno i brana svakoj asimilaciji i globalizmu. A sve to bude li utemeljena na dobrom sustavu obrazovanja! Kao prilog diskusiji kako bi ono trebalo izgledati, nudim Prijedlog plana i programa za obrazovanje cjelovite glazbeničke osobnosti – učenika teorijskog smjera.

Želja da postanemo "kompatibilni zemljama EU" u smislu glazbenog obrazovanja za nas bi gotovo značilo odustati od njega, jer, za razliku od nas gdje postoji organizirano osnovno i srednje glazbeno obrazovanje koje se podmiruje iz državnoga proračuna, u EU za taj uzrast uglavnom vrijedi pravilo "koliko eura toliko muzike"... Vrijednost našega sustava glazbenog obrazovanja nije upitna, a većini glazbenih stručnjaka i glazbenika iz EU, koji su ga upoznali, on je zadivljujući. Stoga, **ponosni na sustav glazbenog obrazovanja u nas**, želimo ga usavršiti i posuvremeniti, na korist našoj djeci i svima nama te na uzor zemljama EU, iz kojih dolazi sve više upita o njegovom sadržaju, radi pokušaja kopiranja određenih rješenja. Sve nas obuzme radost i ponos kada koji hrvatski glazbenik stekne svjetsku slavu. Glazbena je nadi-

renost u nas visoka i česta, i uz dobar sustav glazbenog obrazovanja i podršku javnosti, odlični glazbenici mogu nam biti ambasadori barem toliko dobri kao što su to i športaši.

Stoga, hoćete li da taj Plan i program umjesto nas i Vas sastavi netko drugi, ili ćete zajedno s članovima Hrvatskog društva glazbenih teoričara uprijeti sve svoje stručne, roditeljske i građanske snage da se dođe do konačnog prijedloga teksta, koji bi se poslao Ministarstvu prosvjete i športa na potvrdu?

Želite li sudjelovati, molim Vas pročitajte tekst i reagirajte; podržite ga i iskoristite sav svoj utjecaj na društvena zbiranja da ga i drugi podrže ili predložite potrebne izmjene i dopune. Svaki će argumentiran prijedlog biti razmotren, a bolja rješenja prihvaćena.

Članove Društva **molim za pismenu reakciju na ovaj tekst**, podršku ili argumentiran prijedlog promjena, do kraja listopada 2003. Stane li uz ovaj Prijedlog barem dvije trećine članova Društva, uputit će ga nadležnim službama u Ministarstvu prosvjete i športa kao prijedlog Hrvatskog društva glazbenih teoričara.

Uzorita prošlost ili Kako je bilo u 19. stoljeću,

Prenošenje glazbenog umijeća, vještina i znanja, kao izravan odnos *onoga koji djeluje i onoga koji promatrajući uči*, tj. kao pojedinačan odnos između majstora i šegrtu, učitelja i učenika, postoji oduvijek; bez toga je teško zamisliti kontinuitet u razvoju glazbe. No, pojam organiziranoga glazbenog školstva nije tijekom povijesti bio u domeni glazbene struke, nego društvenih odnosa i u tom se smislu o glazbenom školstvu može govoriti tek onda, kada glazbena umjetnost prestaje biti ekskluzivnost aristokratskih salona odnosno kada nadilazi okvire neglasbenih i neumjetničkih potreba (religijskih, vojničkih, zabavnih ili sl.) te postaje opće i zajedničko dobro građanskog društva.

Dokumentom Marije Terezije od 3. studenog 1776. otvorena je u nas mogućnost da se u sastavu tzv. glavnih škola organizira i samostalna glazbena nastava. U Zagrebu je to učinjeno **13. svibnja 1788.**, kada su se stekli materijalni i kadrovski uvjeti, i u sklopu zagrebačke Normalne škole (u *Popovom tornju*) otvorena je i glazbena škola, kao zasebna jedinica s posebnim planom i programom (što se vidi iz dokumentacije). Bila je namijenjena obrazovanju učiteljskog kadra, ali i na korist građanstvu, koje je moglo steknuti izobrazbu u pjevanju, glasoviranju i orguljanju. Sasvim je jasno da su kandidati osnovnu pismenost i teorijska znanja o glazbi upoznavali zajedno s praksom u navedenim disciplinama, izravno od učitelja glazbala ili pjevanja.

Glazbene se škole otvaraju zatim i u mnogim drugim hrvatskim gradovima¹, s više ili manje uspjeha i trajnosti u djelovanju. Među svima njima jedna zasluguje posebnu pozornost, jer **djeluje neprekinkuto od 1829. godine**, što omogućuje praćenje razvoja sustava glazbenog obrazovanja u nas. To je Glazbena škola Hrvatskoga glazbenoga zavoda.

1 Među prvima je ona u Rijeci, čiji se osnutak odlučuje 1818., pozivanjem na sličnu javnu ustanovu iz 1789. i 1791. Glazbena škola počinje s radom **1820.**, a natječaj za nastavno osoblje objavljen je u javnim listovima u Trstu, Ljubljani, Gracu, Beču, Veneciji i Pragu. U početku je glazbeno školovanje trajalo 4 godine, a 1828. godine produljeno je na 5, te se u školu primaju učenici od 8 do 12 godina starosti. Škola, bez obzira na krizna razdoblja, uspješno djeluje tijekom 19. stoljeća zahvaljujući Zajcima (Ivanu, ocu i Ivanu, sinu). Nastavnim planom iz godine 1917. propisuje se, slično drugim glazbenom školama te razine: a) upoznavanje elementarnih glazbenih znanja, solfeggio parlati i solfeggio cantato, b) glavne predmete: kompozicija, kontrapunkt i fuga, harmonija...) dopunske predmete: opća teorija glazbe...

Godine 1949. u Školi se na temelju novoga nastavnog plana nastava organizira u dvije razine (niži stupanj: 6 odnosno dvije godine, viši stupanj: 4 godine), otvara se, kao i u drugim glazbenim školama, **teoretsko-nastavnički odjel**, i upotpunjava skupina stručno-teorijskih predmeta.

Odluka je o početku rada Škole donesena 28. 12. 1828., a Škola je započela radom **16. veljače 1829.** *Upornim nastojanjima mnogih generacija neumornih glazbenih entuzijasta, svjesnih svoje kulturne misije, iz ove se glazbene škole postepeno razvija zavod koji je u svom povijesnom kontinuitetu stekao značajne zasluge za razvitak glazbene umjetnosti čitave Hrvatske, a posebno grada Zagreba, i koji je svojim ustrojstvom ciljevima i rezultatima uvijek prednjačio svim ostalim glazbenim školama, naročito sjeverne Hrvatske, dovinuvši se najposlijе do konzervatorija, odnosno muzičke akademije².*

U prvom razdoblju djelovanja (1829. – 1851.) školovanje je imalo trogodišnji pripremni dio (teorijsko-praktične naravi: pjevanje te poduka gudačkih glazbala s teorijom) i redovni trogodišnji dio, namijenjen praktičnom sviranju u orkestru, a Škola je imala 3 ili 4 nastavnika i kapacitet od 40 do 60 učenika.

Početkom drugog razdoblja (1851. – 1890.) postoji razdjelba na nižu i višu teoriju, a u nastavnom se planu predviđa i predmet **harmonija** (isprrva kao *Škola za general-bas*), no nije sigurno je li došlo do njegove realizacije. **U to su doba nastavu teorije obavljali nastavnici glavnog predmeta.** Ova se praksa, nakon ozbiljnih prigovora, napušta 1884., kada nastavu teorije opet preuzima jedan nastavnik, a odlukom od 16. listopada 1886. uvodi se i nastava harmonije (predavač je bio Antun Stöckl³, istodobno i učitelj glasovira).

U ova je dva razdoblja pod tuđinskom vlašću uspostavljeno glazbeno školstvo u izravnoj funkciji odgoja i obrazovanja glazbenika amatera, koji su na temelju svojih glazbeničkih postignuća bitno pridonosili kulturi rodnoga mjesta, grada i zemlje, a često su zauzimali i istaknuta mesta u političkom i javnom životu.

Treće je razdoblje tzv. Klaićeva era, u kojem se provodi reorganizacija sukladna Statutu iz 1891., dopunjrenom 1892., koji je sastavljen na Klaićev poticaj i prema njegovoj zamisli. Tim se Statutom određuje i naziv ustanove: *Narodni zemaljski glazbeni zavod*, koji prema svojim pravilima, do osnutka pravoga konzervatorija, uzdržava (uz subvenciju Zemlje) glazbenu školu za mladež oba spola. Zadaća je i svrha toga zavoda da *odgajajući u jednu ruku vješt glazbenike, a u drugu valjane diletante podigne u zemlji ljubav za tu liepu, srce oplemenjujući umjetnost, a podjednako da zemlju opskrbi valjanimi glazbenici; domaćoj mlađeži pak da stvari novo vrelo privrede u domovini i izvan nje*. Propisani su i naukovni predmeti; u praksi se uvodi posebna učionica za teoriju glazbe, koju preuzima i vodi Vjenceslav Novak, a sama Škola sastoji se od tri odjela: za instrumentalnu nastavu (*glasbalaca škola*), za pjevanje i za skladbouku. Istom reformom određuje se i cilj za redovite učenike, koji moraju naučiti sve što je potrebno da postanu dobri muzičari, a ne samo dobiti igrači na svojem *instrumentu* (citati su prepisani iz Statuta). U nastavnu se praksi, uz opće nauk o glazbi (Allgemeine Musiklehre), uvode i **harmonija** (nauk o sazvučju) i **kontrapunkt, povijest glazbe, glazbena estetika te oblikoslovje** (nauk o formama).

Naukovna osnova za te je predmete objavljena u Izvješću iz godine 1895./96. Učenici svih odjela tijekom nižeg (tri godine) i višeg tečaja (sljedeće tri godine) uče glasovir, a teorija je glazbe u njemu razdijeljena ovako:

1. Obći nauk o glasbi

Uči se tri godine u nižem tečaju, a opseže gradivo od nastavne jedinice *Glas (postanak) i njegova svojstva do Harmonija i polyfonija. Imitacija, kanon i fuga (pojam s analizom). Slobodni i prošireni glazbeni oblici. Sve po mogućnosti objašnjeno s historičkim razvitkom glazbe i s osobitim obzirom na domaću literaturu.*

2 Citat iz teksta Ladislava Šabana, objavljenog u katalogu izložbe *Razvoj muzičkog školstva u SR Hrvatskoj / 1788. – 1968.*, Zagreb, 1968.

3 Antun Stöckl (Ljubljana 1850., Zagreb 1902.) skladatelj, dirigent i orguljaš, bio je učenik A. Nedvěda i Antuna Foerstera starijeg. Stöcklovi učenici su: Vjenceslav Novak, Blagoje Bersa, Franjo Lučić i drugi.

2. Nauka o glazbenoj harmoniji i kontrapunktu (u višem tečaju)

Obuka o harmoniji i kontrapunktu (sa glazbenim oblikoslovjem) traje tri godine u tri razreda, a ide uzporedno (istodobce) sa kojom od glazbalačkih ili pjevačkih škola.

Prvi razred opseže samo harmoniju i nešto oblika, a završava s peterozvucima i motivičkom razradbom. U drugom se razredu harmonija proteže do harmonizacije zadane melodije i analize figurativnog koralnog preludija do upoznavanje stalnih glasova u petero-, šestero- i sedmerozvucima.

Izrazito je zanimljiv program kontrapunkta: *Kontrapunkt jednostruki k zadatomu cantus firmus 1–8. dopunjujućih glasova. Vježbe i zadaci po Richteru. Vježbe u troglasnom, četvero- i peteroglasnom stavku. Kontrapunktska obrada korala i pjesama. Jednaki i nejednaki kp. C. firmus u raznim dionicama. Dvije, tri i četiri note proti jednoj c. f. Dvostr. cp. u dvije dionice proti cf. Uporaba kod chorala s obzirom na starocrkvene načine. Premještaj dionica. Cp. uporavljen u dvo-, tro-, četvero-, petero- i šesteroglasnom stavku. – Pojam o dvostrukom kontrapunktu.*

Treći razred ima u planu samo kontrapunkt: *Dvostruki kontrapunkt. ... Stroga i slobodna imitacija. Kanon od raznih intervala sa pratinjom i bez pratinje. Razne vrsti kanona. Kanon uporavljen na chorale. Fuga i dijelovi i izradba fuge. Fuga u raznim glazbenim sastavcima.*

Uporaba naučenog gradiva u kompoziciji. Glazbeni oblici. Skladbo-uka s obzirom na instrumentaciju. Praktične izradbe prema prema individualnoj sposobnosti učenika.

Ova se nastavna područja utvrđuju kao temelj svim kasnijim nastavnim planovima glazbenoga obrazovanja profesionalnih glazbenika i glazbenih učitelja, srednjoškolske ili više razine. Tako zadnje desetljeće 19. stoljeća, posebno zahvaljujući djelovanju Vjekoslava Klaića (procelnika tehničkog odbora pri ravnateljstvu Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda) i Vjenceslava Novaka, postaje najplodnije u razvoju Škole u glazbenoga školstva u nas uopće.

...a kako u prvoj polovini 20. stoljeća,

Odlukom Zemaljske vlade od 27. listopada 1916. glazbena škola postaje *Konzervatorij hrvatskog glazbenog zavoda* ili skraćeno *Hrvatski konzervatorij* (na dan proglašenja konzervatorij je imao 30 nastavnika i 508 učenika), čime je zapravo samo ozakonjena Klaićeva reorganizacija iz 1891. Godine 1920. država preuzima brigu o Konzervatoriju te ga 1922. pretvara u Mužičku akademiju sa srednjom glazbenom školom.

Godine se 1945./46. u srednju glazbenu školu uvodi VII. razred (tzv. učiteljski tečaj), a 1946./47. i općeobrazovni predmeti. Iz učiteljskog tečaja formira se godine 1949./50. teoretsko-nastavnički odjel škole.

...te kako je bilo u drugoj polovini 20. stoljeća.

Školske godine 1951./52. srednje se obrazovanje odvaja u samostalnu instituciju, a nastavni je plan teoretsko-nastavničkog odjela srednje glazbene škole u funkciji obrazovanja glazbenih učitelja. Školske godine 1964./65. Plan i program se mijenja u skladu s reformom glazbenog školstva. Harmonija i kontrapunkt u tom razdoblju postaju *Tonski slog*, a za taj predmet Miroslav Magdalenić piše udžbenik (*Oslove tonskog sloga I i II*, Školska knjiga, Zagreb, 1967.).

Zatim je objavljen Nastavni plan i program Mužičkoga obrazovnog centra, koji je osnovan godine 1978. *Tonski slog* opet je razdijeljen na **harmoniju** i kontrapunkt, koji se od tog doba naziva **polifonija**. Ustanovljen je i novi naziv za učenika teoretsko-nastavničkog odjela, sukladan onodobnoj zamisli usmjerena obrazovanja: *Suradnik u nastavi glazbe*, sa sljedećim opterećenjem u tzv. pripremnoj (PF) i završnoj fazi (ZF), v. tablicu 1 na str. 10.

Krahom koncepcije usmjerena obrazovanja i raspadom Obrazo-

vnog centra za kulturu i umjetnost, godine, napušten je i ovakav nastavni plan, te je raznim odlukama postupno mijenjan.

Godine 1996. objavljeno je posebno izdanje *Glasnika Ministarstva prosvjete i športa Republike Hrvatske*, u kojem su tiskani Nastavni planovi srednjih strukovnih škola. Njime se propisuje i naziv – **Glazbenik, teorijski smjer** i opterećenje (v. tablicu 2 na str. 10).

Sadašnjost ili "ki kak more..."

I nastavni je plan iz 1996. (v. tablicu 2 na str. 10) odmah u praksi doživio kritiku, naročito njegov dio namijenjen obrazovanju profila **Glazbenik, teorijski smjer**, tim više jer nikakvim novim dokumentom nije propisan sukladan nastavni program.

I u tom ozračju započinje godine 1990. izrada promjena nastavnog programa. No, tada se pokazalo da ni Plan ne odgovara potrebama suvremenoga glazbenog obrazovanja i od tada se zapravo stalno iznova rješava jedna **jednadžba s tri nepoznanice**, a te su: **plan** (tj. koji nastavni predmeti i u kojem razredu), **broj sati** (opterećenje) i **program** (koji počinje od redefiniranja ciljeva i sadržaja svakog predmeta).

Ovu su jednadžbu samostalno morale rješavati ne samo pojedine škole, nego je često prepustana i samostalnom rješavanju pojedinim nastavnicima unutar škola. Mnogobrojna i dobra i loša rješenja, rezultirala su razlikom ne samo u planu nego naročito i u nastavnom programu pojedinih predmeta, pa se u tom periodu zamjećuju velike oscilacije u učeničkom znanju i vještina vezanim uz teorijske predmete, naročito razvidne na razredbenom ispitnu na Mužičkoj akademiji.

Pokušaj pronalaženja zajedničkog rješenja nije uspijevao ni Hrvatskom društvu glazbenih i plesnih pedagoga (HDGPP), koje je na mnogobrojnim plenumima stavljalо nastavne planove i programe na dnevni red. Problematika se samo još više zapetljavala, jer se savjeti nisu tražili na pravome mjestu i od pravih stručnjaka za glazbenoteorijska područja, a nastavna je praksa teorijskih predmeta postajala sve različitija ne samo od škole do škole, nego i od jednoga nastavnika do drugoga.

Tijekom godina uspjelo se samo uvesti nastavni predmet *Teorija glazbe* u osnovnu glazbenu školu, te dogovoriti Nastavni plan za učenike teorijskog smjera, no i njega se ne pridržavaju sve škole (v. tablicu 3 na str. 10).

Godine 1997. svoju pomoć u rješavanje jednadžbe – Nastavnog plana i programa za glazbeno obrazovanje u segmentu teorijskih predmeta i teorijskog odjela, nudi i Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara (HDGT), osnovano s namjerom očuvanja vrijednosti struke i kvalitetnih zasada hrvatske glazbene teorije, dobrano starijih od stoljeća, kako se vidi iz prethodnoga članka. Mnogobrojnim stručnim seminarima i povezivanjem svih razina obrazovanja, tijekom godina učinilo se mnogo, a želi se i može još i više.

Prijedlog za budućnost

Nastavni plan i program temeljni je dokument svake vrste i razine školovanja. **Nastavni plan** sadrži popis i nazive nastavnih predmeta, tjedni broj sati i redoslijed njihove realizacije. **Nastavni program** obuhvaća **cilj i zadatke svakoga pojedinog predmeta te popis njihova sadržaja**. Uz to, u Nastavnom programu za svaki pojedini predmet moraju biti navedeni kadrovske uvjeti, način i uvjeti izvršenja nastave, kao i obveze učenika te popis literature.

Okvirni nastavni program odnosi se na sve istovrsne škole određene razine u kojima se ostvaruje, a donosi ga Ministarstvo prosvjete i športa Republike Hrvatske. Ne može se primjenjivati u nastavi, jer struktura sadržaja u njemu nije dovoljno razrađena. Na temelju Okvirnog nastavnog programa Stručna vijeća donose **Izvedbeni nastavni program**, u kojem se detaljno razrađuje sve navedeno u Okvirnom nastavnom programu. Na temelju Izvedbenog će nastavnog programa svaki

Tablica 1 – Nastavni plan za profil Suradnik u nastavi glazbe iz 1978.

Predmeti	I.g.PF (danas: PR.I.)	II.g.PF. (PR.II.)	III.g.PF. (I. S)	IV.g.PF. (II. S)	I.g.ZF. (III. S)	II.g.ZF. (IV. S)
Solfeggio	4	4	2	2	2	2
Harmonija			2	2	1	1
Polifonija					2	3
Klavir	2 x 30'	2 x 30'	2 x 30'	2 x 30'	2 x 30'	2
Obavezni instrument					1	1
Povijest glazbe				2	2	2
Sviranje partitura				1	1	
Upoznavanje glazb. liter.						2
Glazbeni oblici					2	
Osnove dirigiranja					1	
Praktične vježbe iz dirigiranja						1
Folkorna glazba					1	1
Metodika					2	2
Vježbe iz vokalne tehnike			1	1		
Zbor	4 x 60'	4 x 60'	4 x 60'	4 x 60'	4 x 60'	4 x 60'
Ukupno stručnih predmeta:	10 i 30'	10 i 30'	11 i 30'	14 i 30'	21 i 30'	22 i 15'

Tablica 2 – Nastavni plan za profil Glazbenik, teorijski smjer iz 1996.

Predmeti	1. pripr. raz.	2. pripr. raz.	1. sr. raz.	2. sr. raz.	3. sr. raz.	4. sr. raz.
Solfeggio	4	4	2	2	2	2
Harmonija			3	3	2	2
Polifonija					2	2
Povijest glazbe				2	2	2
Glazbeni oblici					1	2
Poznavanje glazbala						1
Klavir (obvezno glazbalo)	2	2	2 x 30'	2 x 30'	2	2
Obvezno drugo glazbalo			1	1		
Čitanje i sviranje partitura				1	1	
Dirigiranje					1	1
Osnove vokalne tehnike					1	
Glazbeni folklor						1
Metodika nastave glazbe					1	1
Rad s dječjim instrumentarijem					1	
Zbor	4	4	4	4	4	4
Ukupno stručnih predmeta:	10	10	11 i 15'	14 i 15'	20	20
Ukupno (stručni i općenobrazovni predmeti)	10	10	32 i 15'	34 i 15'	36	36

Tablica 3 – Sadašnji nastavni plan za profil Glazbenik, teorijski smjer, 2003.

Predmeti	PR.I.	PR.II.	I. sr.	II. sr.	III. sr.	IV. sr.
Glasovir obv.	2	2	2 x 30'	2 x 30'	2	2
Solfeggio	4	4	2	2	2	2
Harmonija			3	3	2	2
Polifonija					2	2
Povijest glazbe				2	2	2
Glazbeni oblici					1	2
Poznavanje glazbala						1
Zbor	4	4	4	4	4	4
Obvezno glazbalo			1	1		
Partiture				1	1	
Dirigiranje					1	1
Osnove vokalne tehnike					1	
Glazbeni folklor						1
Metodika nastave glazbe					1	1
Rad s dječjim instrumentarijem					1	
Stručni dio programa:	10	10	12 i 15'	14 i 15'	20	20
Opći dio programa:			21	20	17	16
Ukupno:			33 i 15'	34 i 15'	37	36

će nastavnik, ovisno o posebnostima nastave u svojoj klasi, školi i životnoj sredini, za svaku školsku godinu prirediti svoj **Operativni nastavni program**, za svaki predmet koji predaje te školske godine.

Operativni je nastavni program temeljni metodički dokument za izvođenje svake nastave i osnovica je za svakodnevno pripremanje na-

stavnika za neposredno izvođenje nastave. Uz to, Operativni je nastavni program istodobno i plan, jer se u njemu planira tj. određuje i vrijeme i dinamika realizacije predviđenoga programa, odnosno sadržaja i aktivnosti koje treba provoditi da bi se postigao utvrđeni cilj. Sve se ovo u vrstama i sadržaju nastavnih planova i programa može pročitati u *Kuri-*

kularnom pristupu promjenama u osnovnom školstvu, dokumentu kojeg je Ministarstvo prosvjete i športa objavilo u srpnju 2002.

Poštujući trud, vrijeme i sredstva, koja u glazbeno obrazovanje ulazu učenici i njihovi roditelji te država, obveza je glazbenih pedagoga izrada Nastavnog plana i programa za glazbeno obrazovanje, koji će kvalitetom zadovoljiti sve strane i biti sukladan standardima struke. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara prihvatiло te zadaće u segmentu teorijskih glazbenih predmeta. U tekstu koji slijedi nastojalo se stoga:

1. Jasno i precizno odrediti ciljeve za pojedine teorijske predmete i odjel na kojem imaju glavnu ulogu.

2. Povezati nastavne sadržaje s konkretnom primjenom u životu učenika i njihovih obitelji. Naime, učenik koji vlada tehnikom sviranja kojega glazbala, i koji vlada solfeggiom i ostalim teorijskoglazbenim predmetima, mora biti u stanju skladbu koja ga zanima (ovdje se previnstveno misli na skladbe iz područja popularne glazbe, koja do učenika stiže preko slušalica iz električnog aparata obješenog o pojasu ili jednostavno iz medijskog okruženja, a zatim i na skladbe iz područja crkvene glazbe ili na onu koju obitelj prakticira tijekom prigodnih okupljanja) reproducirati (naravno, uz prilagodbe svojim mogućnostima i glazbalu), na radost svoju i svoje okoline, što bi trebalo povećati motivaciju za bavljenje nastavnim predmetima koji su mu to omogućili.

3. Frontalni oblik nastave svesti na najmanju moguću mjeru i uvesti druge oblike učenja. Primjerice, usmjeravanje učenika prema tzv. otkrivačem učenju počinje od (najvažnije) rečenice, kojom bi morala započeti nastava svakog od glazbenoteorijskih predmeta: *Teorija glazbe*

u najširem je smislu skup znanja i spoznaja o zakonitostima glazbene umjetnosti, a izvodi se iz same glazbe. Nastavni program za glazbene teorijske predmete u srednjoj glazbenoj školi, kojim se želi učenike navesti na aktivan odnos prema teorijskoglazbenim disciplinama i predmetima mora, dakle, ponuditi i odabranu glazbu iz koje će se reducirati zaključci i postati normativno znanje, isto ono koje se u udžbenicima i priručnicima iznosi kao *Nauk o... (harmoniji, kontrapunktu, glazbenim oblicima itd.)*. Takav će Nastavni program poticati prirodnu želu učenika za učenjem i otkrivanjem/spoznavanjem željenoga područja. Zadovoljiti tu želu na suvremen način znači također uvesti u nastavnu praksu oblike rada pomalo zanemarene i rijetke u glazbenoj školi, a to su rad u grupi i rad u parovima, čime se ostvaruje tzv. suradničko učenje. U tom se obliku učenja pasivnost učenika svodi na najmanju mjeru, a razvijaju se komunikacijske i socijalne vještine. Time se i čitav razred usmjerava na integrativno učenje, nadilaženjem isključivo intelektualnog učenja, s kojim su suočeni učenici izlagani frontalnoj nastavi.

Naravno, kao što Izvedbeni nastavni program mora sadržavati sve upute za suvremenu nastavu, tako i nastavnik mora biti spreman svake godine iznova sastavljati svoje Operativne nastavne programe, uz uvažavanje učenikove individualnosti te njegove sklonosti prema određenim vrstama glazbe, mora znati kombinirati sve metode podučavanja i upoznavati nove, pokretati različite vrste učenja i **stručno se usavršavati**, o čemu će Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, kao i do sada, posebno voditi brigu (v. str. 17).

Prijedlog – Nastavni plan i okvirni nastavni program teorijskih predmeta u osnovnoj glazbenoj školi

Uz nastavu glazbala, za koju plan i program određuju stručna povjerenstva sastavljena od nastavnika-instrumentalista, predlažu se sljedeći glazbenoteorijski predmeti.

Obvezni predmeti	1. r.	2. r.	3. r.	4. r.	5. r.	6. r.
Solfeggio	2	2	2	2	2	2
Uvod u teoriju glazbe						1
Zbor			2	2	2	2

Nastavni predmet: *Solfeggio*

Način izvršenja nastave te kadrovski i ostali uvjeti

Nastavni je predmet *Solfeggio* obvezan za sve učenike u svim razredima osnovne i srednje glazbene škole, 2 sata tjedno. U poduci predmeta *Solfeggio* uključuju se svi oblici nastave. Za izvođenje nastave predmeta *Solfeggio* potrebna je akademска titula:

- a) profesor teorijskih glazbenih predmeta,
- b) akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta,
- c) akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta.
- d) profesor glazbene kulture.

Obrazovni i odgojni ciljevi predmeta *Solfeggio*

Obrazovni je cilj predmeta *Solfeggio* stjecanje vještina i znanja, kojima se učenike osposobljava za uspostavu i razvoj svjesnog i postupno sve kompletnijeg i kompleksnijeg odnosa prema glazbi, a omogućuje i njezinu vokalnu izvedbu te zamišljanje. Zamišljanje se glazbe temelji na prepoznavanju simbolike notnoga zapisa ili se svjesno pokreće kao kreativan umni proces, da bi – opet zahvaljujući *Solfeggiju* – zamišljena

glazba postala znak (nota, notni tekst).

Odgojni je cilj predmeta *Solfeggio* uspostava i razvoj pozitivnog i aktivnog odnosa prema glazbi i glazbenim događanjima u okolini te sudjelovanju u njima.

Sadržaj predmeta *Solfeggio*

Sadržaj se nastavnog predmeta *Solfeggio* ostvaruje prožimanjem i kombiniranjem sadržaja pet različitih područja, a to su **notografija, ritam, diktat, solfeggio i teorija**. Zastupljenost pojedinog od njih ovisi o razini glazbenog obrazovanja i njegovim ciljevima, kao i o uzrastu, dispozicijama, motivacijama i drugim čimbenicima.

U **notografiji** se upoznaje i svladava suvremeno notno pismo, te razne znakove i oznake, koji omogućuju izvedbu glazbe prema zapisu (npr.: ključevi, predznaci, oznaka 8va... i slično).

U području se **ritma** upoznaje glazbena metrika i ritmika. Tu se obuhvaća i izdvojeno rješavanje ritamskih problema svih vrsta i čitanje ritamskih primjera, kao i problematika vezana uz glazbeni tempo i njegovo označavanje.

Diktat može biti ritamski, melodijski i melodijsko-ritamski, jednoglasan ili višeglasan. Učenici prema diktatu pišu (**pismeni diktat**) ili izgovaraju/pjevaju prepoznato (**usmeni diktat**). U usmeni diktat uvrštava se i prepoznavanje svih mogućih glazbenih pojava nevezanih uz određeno trajanje.

U području nazvanom **solfeggio** podrazumijeva se vještina izvedbe notnoga teksta čitanjem (tzv. *parlato*) ili pjevanjem. Da bi pjevanje bilo uspješno, u solfeggiju se mora prakticirati odgoj i njegu glasa, tj. učenike treba upućivati u osnove vokalne tehnike. Veliku pozornost u solfeggiu valja posvetiti razvoju sluha i intonacije, kao i memorije.

U **teoriji** se podrazumijeva tumačenje glazbenih pojmoveva i pojava

na koje učenici nailaze tijekom bavljenja glazbom – kako umjetničkom, koju sviraju na svojem glazbalu, tako i onom, koja se iz obrazovnih razloga uvodi u nastavu predmeta *Solfeggio*, ili onom iz okružja prema kojоj pokazuju zanimanje.

Nastavni predmet: *Uvod u teoriju glazbe*

Način izvršenja nastave te kadrovski i ostali uvjeti:

Razred: 6. osnovne

Br. sati tjedno: 1

Oblak nastave: skupna

Broj učenika u skupini: 12 (+, -3)

Za izvođenje nastave predmeta *Uvod u teoriju glazbe* potrebna je akademska titula:

a) profesor teorijskih glazbenih predmeta,

b) akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

c) akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

d) profesor glazbene kulture.

Obrazovni i odgojni ciljevi predmeta *Uvod u teoriju glazbe*

Obrazovni je cilj *Uvoda u teoriju glazbe* ponavljanje, proširivanje i sustavno sjedinjavanje svih onih znanja o glazbi, koja su do sada sudjelovala u ostvarivanju obrazovnih ciljeva *Solfeggia* te razjašnjenje pojma “teorija glazbe” i područja na koja se ona može razdijeliti.

Odgojni je cilj predmeta *Uvod u teoriju glazbe* poticanje učenika na nastavak glazbenog obrazovanja te usmjeravanje k aktivnom bavljenju glazbom i muziciranju uključivanjem u rad kojeg pjevačkog zbora, orkestra, manjeg sastava ili samostalno, odnosno usmjeravanje prema sličnim oblicima glazbenog amaterizma.

Sadržaj predmeta *Uvod u teoriju glazbe*

Sadržaj je predmeta *Uvod u teoriju glazbe* normativno znanje o prirodi i svojstvima zvuka, tonskim sustavima (dijatonski i kromatski, srednjovjekovni i suvremeni temperirani), strukturi raznih ljestvica (stari načini, dursko-molski ljestvični sustav i kvintni krug), intervalima i akordima, modalitetu, tonalitetu i atonalitetu. Zatim i opće informacije o srednjoškolskim teorijskim predmetima, u smislu predstavljanja, izazivanja interesa i uvodenja u *Harmoniju*, *Polifoniju* i *Glazbene oblike*.

Prijedlog – Nastavni plan i okvirni nastavni program za teorijski odjel glazbene škole

Svrha teorijskog odjela u glazbenoj školi

Na teorijskom odjelu srednje glazbene škole učenici stječu **glazbene vještine i stručno znanje o glazbi** te razvijaju **stvaralačke sposobnosti i umijeća** potrebna za izvođačku praksu kao i za studij glazbe na visokom učilištu.

Nastavni su predmeti teorijskog odjela postavljeni u rasponu od svladavanje **vještine sviranja klavira** i kojega drugoga glazbala, do upoznavanja glazbenoteorijskih disciplina na kojima se temelji **cjelovit pristup glazbenom djelu** kao i različiti oblici **glazbenog stvaralaštva**. Također, teorijski odjel otvara učenicima **put u izvođačku praksu**, jer im omogućuje stjecanje znanja i vještina potrebnih za **uspješno vodenje vokalnih ansambala** te pratnju istih na klavijaturnom glazbalu.

Na teorijskom se odjelu obrazuju i odgajaju učenici, koji će na temelju svojih glazbeničkih postignuća pridonositi kulturi rodnoga mjeseta, grada i zemlje, tj. bit će promotori, organizatori i mogući voditelji raznih glazbenih aktivnosti. Istodobno bit će i kvalitetna glazbena publika te osobe koje će znati prepoznati i potaknuti glazbenu nadarenost u svojoj životnoj okolini.

Teorijski je odjel i središnji dio vertikale glazbenog obrazovanja, a svladavanje njegovih programa školovanja vodi učenike prema studiju **glazbene teorije i glazbene kulture** (sveučilišni stručni studiji), **muzikologije** (sveučilišni znanstveni studij), **kompozicije i dirigiranja** (sveučilišni umjetnički studiji) te **orgulja i čembala** (sveučilišni umjetnički studiji).

Vidi shemu školovanja na str. 13.

Tablica 5 – Prijedlog nastavnog plana za teorijski odjel glazbene škole

Obvezni predmeti	PR.I.	PR.II.	I.	II.	III.	IV.
Glasovir	2	2	2x30'	2x30'	2	2
Solfeggio	4	4	2	2	2	2
Harmonija			2	2	2	2
Harmonija na klaviru			1	1	1	1
Polifonija					2	2
Povijest glazbe			2	2	2	3
Glazbeni oblici					1	
Zbor	4	4	4	4	4	4
Fakultativni predmeti						
Uvod u kompoziciju						(1)
Dirigiranje					(1)	(1)
Metodika glazbene nastave					(1)	(1)
Osnove vokalne tehnike					(1)	
Drugo glazbalo			(1x30')	(1x30')	(1x30')	(1x30')
Stručni dio programa (obvezni predm.):	10	10	12i15'	12i15'	16	16
Opći dio programa:			21	20	17	16
UKUPNO (stručni + obvezni predmeti):			33 i 15'	32 i 15'	33	32

Shema školovanja učenika teorijskog odjela glazbene škole

Početnički solfeggio, glazbena igraonica, glazbeni vrtić ili druge aktivnosti, kojima se razvija ljubav prema glazbi.



Učenici neklavirskih odjela osnovne glazbene škole moraju prije upisa na teorijski odjel svladati predviđen program klavira.

Studij:
Glazbene teorije,
Glazbene kulture,
Muzikologije,
Kompozicije,
Dirigiranja,
Orgulja,
Čembala

Teorijski odjel pruža i temelj za razvoj glazbeničke osobnosti. Praktične vještine i glazbenoteorijska znanja omogućuju učenicima da po njegovu završetku pronađu vlastiti put u izvođačku praksu, naročito na području zabavne i popularne glazbe ili da postanu promotori, organizatori i voditelji raznih glazbenih aktivnosti.

Nastavni predmet: Klavir

Način izvršenja nastave te kadrovski i ostali uvjeti jednaki su kao i za učenike kojima je klavir glavni predmet. U odnosu na njih, učenici teorijskog odjela svladavaju najmanje dvije trećine predviđenoga srednjoškolskoga nastavnog programa.

Nastavni predmet: Solfeggio

Način izvršenja nastave te kadrovski i ostali uvjeti:

Razred: PR.I. do 4. sr.

Br. sati tjedno: 4, 4, 2, 2, 2, 2

Oblik nastave: skupna

Broj učenika u skupini: 12 (+, -3)

Za izvođenje nastave predmeta *Solfeggio* potrebna je akademска titula:

a) profesor teorijskih glazbenih predmeta,

b) akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

c) akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

Obrazovni i odgojni ciljevi predmeta *Solfeggio* – isto kao i u prethodnom tekstu, vezanim uz osnovnu glazbenu školu, v. str. 11.

Sadržaj predmeta *Solfeggio* – isto kao i u prethodnom tekstu, vezanim uz osnovnu glazbenu školu, v. str. 11.

Nastavni predmet: Harmonija

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovski uvjeti:

Razred: 1. do 4. sr.

Br. sati tjedno: 2

Oblik nastave: skupna

Broj učenika u skupini: 5 (+ ili -1)

Za izvođenje nastave predmeta *Harmonija* potrebna je akademска titula:

a) profesor teorijskih glazbenih predmeta,

b) akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

c) akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta.

Obrazovni i odgojni ciljevi predmeta *Harmonija*

Obrazovni je cilj predmeta *Harmonija* ospozobiti učenike za spoznaju i razumijevanje harmonijske dimenzije tonalitetnih glazbenih djela. Uz to je cilj učenike ospozobiti i za primjenu stičenih znanja o harmonijskim pojавama, u smislu izrade četveroglasne harmonizacije melodije prema pravilima vokalnoga homofonoga sloga, kao i za dešifriranje generalbasa i akorda šifriranih načinom uobičajenim u popularnoj glazbi.

Odgojni je cilj predmeta *Harmonija* senzibilizacija učenika na harmonijske pojave te poticanje na uspostavu pozitivnog odnosa prema harmonijskoj komponenti glazbe.

Sadržaj nastavnog predmeta *Harmonija*

Sadržaj je nastavnog predmeta *Harmonija* normativno znanje o građi, postavi, nizanju i spajanju akorda te o njihovim međusobnim odnosima. Budući da sveukupni sadržaj ovoga nastavnog predmeta nastaje na temelju proučavanja umjetničke glazbe – tonalitetnih homofonih glazbenih djela skladanih u razdoblju od kraja 16. do kraja 19. stoljeća, tako je i sva ta glazba, predstavljena posebno odabranim uzorcima, sadržaj predmeta *Harmonija*.

Nastavni predmet: *Harmonija na klaviru*

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovski uvjeti:

Razred: 1. do 4. sr.

Br. sati tjedno: 1

Oblik nastave: rad s jednim učenikom uz nazočnost i aktivnu suradnju još dvaju. Broj učenika u skupini: 3 (+ ili -1)

Za izvođenje nastave predmeta *Harmonija na klaviru* potrebna je akademска titula:

a) profesor teorijskih glazbenih predmeta,

b) akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

c) akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta.

Obrazovni i odgojni ciljevi predmeta *Harmonija na klaviru*

Obrazovni je cilj nastavnog predmeta *Harmonija na klaviru* ospozobiti učenike za pravilnu i vještu izvedbu generalbasa i četveroglasnih homofonih zborskih partitura. Ovo potonje podrazumijeva i upoznava-

nje raznih oblika i vrsta partitura te mehanizama njihove transformacije iz jednog oblika u drugi, upoznavanje značenja raznih partiturnih oznaka, te postupno svladavanje vještine čitanja partiture, u smislu njezine promptne izvedbe.

Odgojni je cilj predmeta *Harmonija na klaviru* pridonijeti senzibilizaciji učenika na harmonijske pojave te razvoju glazbene estetike, u smislu uspostave odnosa prema harmonijskoj komponenti glazbe i glazbi uopće. Osim toga, upoznavanjem zborske literature stvoriti temelj za uspostavu pozitivnog odnosa prema zborskoj glazbi kao najjednostavnijem kulturnom izrazu zajednice, te time učenike pripremiti da postanu promotori, organizatori i voditelji glazbenih aktivnosti u kulturnoumjetničkim društvima, vjerskim zajednicama i slično.

Sadržaj nastavnog predmeta *Harmonija na klaviru*

Sadržaj predmeta *Harmonija na klaviru* mora biti u suglasju s premetom *Harmonija*, kao njegova praktična dopuna i vježba stečenih znanja. Tako se u sadržaju predmeta *Harmonija na klaviru* nalaze izolirani spojevi samo dvaju različitih akorda, zatim jednostavne pa proširene kadence, modulacije i tako sustavno dalje prema izvedbi generalbasa. Uz to, sadržaj predmeta *Harmonija na klaviru* su vokalne homofone skladbe, naročito one koje su temelj nauka o harmoniji (npr. ranobarokne vokalne partiture, Bachove četveroglasne harmonizacije protestantskih korala, Duganove ili druge četveroglasne harmonizacije hrvatskih crkvenih napjeva i slično). Tim se skladbama ostvaruje odgojni cilj predmeta *Harmonija*, tj. senzibilizacija učenika na harmonijske pojave i uspostava odnosa prema harmonijskoj komponenti glazbe. Pri odabiru notnih tekstova valja ostati u okviru vokalne glazbe iz 17., 18. i 19. stoljeća, pisane na dva, tri i četiri crtovlja, u violinskom i basovskom ključu.

Povremeno se tu mogu uvrstiti i jednostavnije instrumentalne partiture, s najviše četiri crtovlja i eventualno jednim c-ključem.

Nastavni predmet: *Polifonija*

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovski uvjeti:

Razred: 3. i 4. sr.

Br. sati tjedno: 2

Oblik nastave: skupna. Broj učenika u skupini: 5 (+ ili - 1)

Za izvođenje nastave *Polifonije* potrebna je akademска titula:

a) profesor teorijskih glazbenih predmeta,

b) akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

c) akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta.

Obrazovni i odgojni ciljevi predmeta *Glazbeni oblici*

Obrazovni je cilj predmeta *Nauk o glazbenim oblicima* upoznati učenike sa zakonitostima strukture homofonih glazbenih djela te s različitim glazbenim oblicima, a zatim i osposobljavanje učenika za aktivno sudjelovanje u formalnoj analizi glazbenoga djela pod stručnim vodstvom (tj. uz pomoć predmetnog nastavnika, odnosno nastavnika glazbala) ili samostalno.

Nakon ostvarenja ovih dvaju, pred motivirane i posebno nadarene učenike može se postaviti i treći cilj, u izravnoj vezi s drugim glazbeno-teorijskim disciplinama i iz potrebe da se na njih nadoveže, a to je skladanje, tj. praktična primjena stečenih znanja.

Odgojni je cilj predmeta *Glazbeni oblici* usmjeravanje učenika prema spoznaji forme kao čina umjetničkog izraza, što vodi k uspostavi estetskih kriterija za vrednovanje ne samo glazbene, nego i umjetnosti općenito.

Sveukupan sadržaj predmeta *Polifonija* nastaje na temelju poučavanja umjetničke polifone glazbe – polifonih formi, koje nastaju kao praktični rezultat upotrebe koje od kontrapunktnih tehniku (npr. kanon, fuga i sl.), pa je i sva ta glazba, predstavljena posebno odabranim uzorcima, sadržaj nastavnog predmeta.

Sadržaj je predmeta *Polifonija* prvenstveno *vokalna polifonija* (razmatranje melodike i kontrapunktnih tehniku te drugih posebnosti *a cappella*-glazbe Palestrine i njegovih suvremenika), a zatim i *instrumentalna polifonija* (tj. *tonalitetna polifonija*, čije razmatranje počinje upoznavanjem kontrapunktnih posebnosti barokne melodike i barokne polifonije, a nastavlja se kroz sva razdoblja tonalitetne glazbe). Linearnost glazbenog toka ostvaruje se i dvanaestonskom tehnikom skladanja pa se i za nju mora pronaći mesta u sadržaju predmeta *Polifonija*, zajedno s reprezentativnim atonalitetnim polifonim produktima praktične primjene ove tehnike.

Nastavni predmet: *Glazbeni oblici*

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovski uvjeti:

Razred: 3. sr.

Br. sati tjedno: 1

Oblik nastave: skupna

Broj učenika u skupini: 12 (+, - 3)

Za izvođenje nastave predmeta *Glazbeni oblici* potrebna je akademска titula:

a) profesor teorijskih glazbenih predmeta,

b) akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta,

c) akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta.

Obrazovni i odgojni ciljevi predmeta *Glazbeni oblici*

Obrazovni je cilj predmeta *Nauk o glazbenim oblicima* upoznati učenike sa zakonitostima strukture homofonih glazbenih djela te s različitim glazbenim oblicima, a zatim i osposobljavanje učenika za aktivno sudjelovanje u formalnoj analizi glazbenoga djela pod stručnim vodstvom (tj. uz pomoć predmetnog nastavnika, odnosno nastavnika glazbala) ili samostalno.

Nakon ostvarenja ovih dvaju, pred motivirane i posebno nadarene učenike može se postaviti i treći cilj, u izravnoj vezi s drugim glazbeno-teorijskim disciplinama i iz potrebe da se na njih nadoveže, a to je skladanje, tj. praktična primjena stečenih znanja.

Odgojni je cilj predmeta *Glazbeni oblici* usmjeravanje učenika prema spoznaji forme kao čina umjetničkog izraza, što vodi k uspostavi estetskih kriterija za vrednovanje ne samo glazbene, nego i umjetnosti općenito.

Sadržaj predmeta *Glazbeni oblici*

Sadržaj je predmeta *Glazbeni oblici* glazba, u vidu reprezentativnih djela/uzoraka, na temelju kojih se upoznaju norme glazbenog oblikovanja, tzv. formalni modeli. Sadržaj predmeta je i svo normativno znanje o tim formalnim modelima i njihovim posebnostima. Čvrst formalni model, u smislu jasno strukturiranoga kalupa, moguć je samo u homofonom slogu, stoga se u predmetu *Glazbeni oblici* podrazumjevaju samo oblici homofonoga glazbenog sloga (bez obzira na moguće polifone strukturacije pojedinih im dijelova).

Nastavni predmet: *Povijest glazbe*

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovski uvjeti:

Razred: 1. do 4. sr.

Br. sati tjedno: 1

Oblik nastave: skupna

Broj učenika u skupini: do 25

Za izvođenje nastave predmeta *Povijest glazbe* potrebna je akademska titula: Diplomirani muzikolog i profesor povijesti glazbe.

Obrazovni ciljevi predmeta *Povijest glazbe*

Obrazovni su ciljevi predmeta *Povijest glazbe* razvijanje osjećaja za dinamizam povijesnih pojava, sposobnosti uočavanja odnosa između kontinuiteta i promjena, upoznavanje odrednica glazbenopovijesnih epoha i snalaženje u njihovu prepoznavanju. Predmet omogućuje učeniku da razvijanje vlastitih glazbeničkih sposobnosti i umijeća smješta u širi povijesni kontekst, ponajprije tako da kroz mijene glazbenopovijesnih epoha postane svjestan stilskih odlika glazbe općenito ili pak one glazbe koju izvodi kao nastavnu obvezu.

Važno je pri određenju obrazovnih ciljeva inzistirati na povezaništvi i kontekstualizaciji normativnih znanja (nauk o harmoniji, nauk o kontrapunktu, nauk o glazbenim oblicima i sl.) s obzirom na povijesnu perspektivu, tj. naviknuti učenika na činjenicu na nijedna norma nije vječna i povijesno nepromjenljiva ali isto tako da tzv. "povijesni razvoj" ne podrazumijeva veću "vrijednost" kasnijih normi u odnosu na one ranije.

Sadržaj predmeta *Povijest glazbe*

Sadržaj je predmeta ponajprije umjetnička glazba premda je učenike potrebno upoznati i s činjenicom – i to potkrijepiti odgovarajućom ilustrativnom građom – da su u povijesti postojele i druge vrste glazbe i da one postoje i danas. Zato je u građu za slušanje potrebno uključiti što više karakterističnih primjera kojima će se moći pokazati da ni u povijesti nije postojala samo jedna vrsta glazbe koja se danas drži umjetničkom.

Gradivo se ponajprije iznosi u kronološkom kontinuitetu ali je potrebno povesti računa o današnjoj glazbenoj realnosti u kojoj su učenici bombardirani glazbom koja se po ustaljenim kriterijima ne može držati umjetničkom. Zato su u nastavi nužne "interpolacije" u kojima će se, ponajprije na temelju određenih izravnih povoda (koncerata, televizijskih i radijskih emisija i sl.) komentirati pojave za koje se drži da mogu na učenika ostaviti dublji dojam. U svakome je slučaju nepoželjno kvalificirati neumjetničke sastavnice današnje glazbene realnosti odbacivati kao suviše ili učenicima braniti posjećivanje koncerata i ostalih manifestacija "neumjetničke" glazbe. Potrebno je umjesto toga razvijati kritičku svijest o takvima pojavnama.

Metodički u središtu sadržaja predmeta *Povijest glazbe* stoji slušanje glazbe. Učenike za slušanje treba pripraviti, učiti ih aktivnom, koncentriranom slušanju i onda s njima nakon slušanja razgovarati. Pripravu za slušanje i razgovor nakon slušanja podjednako treba iskoristiti za izlaganje nekih – npr. kronološko-faktografskih – tema za koje će većina učenika držati da su suhoperne i dosadne. (Nastavnik uvijek mora imati na umu da su i povijesne mijene u načinu slušanja glazbe također bitne sastavnice povijesti glazbe!)

Program za *Povijest glazbe* sastavio prof. dr. sc. Nikša Gligo

Nastavni predmet: *Uvod u kompoziciju*

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovske uvjeti:

Razred: 4. sr.

Br. sati tjedno: 1

Oblik nastave: rad s jednim učenikom uz nazočnost i aktivnu suradnju još dvaju. Broj učenika u skupini: 3 (+ ili -1)

Program predmeta traje jednu školsku godinu, a upisuje se u 4. srednjem razredu. Nastava je individualna, 1 sat tjedno. Bude li više zainteresiranih učenika, poželjno je da svi budu prisutni tijekom čitave seanse.

Za izvođenje nastave predmeta *Uvod u kompoziciju* potreban je akademski naslov: Akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta.

Obrazovni cilj predmeta *Uvod u kompoziciju*

Obrazovni cilj predmeta *Uvod u kompoziciju* je razvijanje kreativnog potencijala uz poticanje individualnih estetskih sklonosti učenika. Stilsko-epochalne karakteristike kompozicijskih vježbi, dakle, ne smiju biti unaprijed određene, već prepuštene incijativi učenika.

Sadržaj predmeta *Uvod u kompoziciju*

Sadržaj predmeta *Uvod u kompoziciju* je oblikovanje kratkih stavačica (glazbene minijature) u trajanju od 1 do 2 minute, polazeći od primjene elementarnih načela (jednodjelnost, dvodjelost, trodijelost, princip ronda odnosno osne simetrije). Osvijestiti taktike ponavljanja, variranja, proširenja te razvijanja glazbene misli. Posebnu pažnju posvetiti elementima kontrastiranja, zasebno ili u kombinaciji: tesitura, registri (visko – nisko); dinamika (glasno – tiho); trajanje tona (dugo – kratko); specifična zasićenost glazbenog tkiva (gusto – rijetko); artikulacija (staccato – legato).

Odarib reproduksijskog materijala treba prepustiti učeniku, no – prema mogućnostima – težiti njegovu variranju.

Program za *Uvod u kompoziciju* sastavio prof. Marko Ruždjak

Nastavni predmet: *Dirigiranje*

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovske uvjeti:

Razred: 3. i 4. sr.

Br. sati tjedno: 1

Oblik nastave: rad s jednim učenikom uz nazočnost i aktivnu suradnju još dvaju. Broj učenika u skupini: 3 (+ ili -1)

Za izvođenje nastave predmeta *Dirigiranje* potrebnia je akademска titula: Akademski muzičar dirigent i profesor teorijskih glazbenih predmeta.

Učenicima instrumentalnih i pjevačkog odjela predmet *Dirigiranje* može se ponuditi kao fakultativni.

Obrazovni ciljevi predmeta *Dirigiranje*

Obrazovni je cilj predmeta *Dirigiranje* upoznavanje dirigentskog umijeća te svaldavanje osnova dirigiranja vokalnim sastavom, kroz praktičnu nastavu.

Odgojni ciljevi predmeta *Dirigiranje*

Dirigiranje vokalom sastavu, kao dio nastavne prakse, postavit će svakog učenika u ulogu pokretača, kontrolora i vođe izvedbe glazbenog djela pa stoga pridonosi razvoju osjećaja odgovornosti (u ovom slučaju za oživotvorene i interpretaciju tude glazbene zamislji) kao i ostalih potrebnih pozitivnih osobina.

Sadržaj predmeta *Dirigiranje*

Sadržaj predmeta *Dirigiranje* je znanje o dirigentskom umijeću u povijesnom kontekstu (od kironomije do modernog dirigiranja), upoznavanje taktiranja uobičajenih mjera i tehnikе pomicanja ruku radi pokretanja i kontrole pojedinih dionica sastava, određivanja željenog tempa i dinamike kao i njihove promjene, te ostvarivanja svih drugih interpretativnih zahtjeva, koje se vježbom uzdižu na razinu umijeća.

Nastavni predmet: *Osnove vokalne tehnike*

Uvjeti i način izvršenja nastave te kadrovske uvjeti:

Razred: 3. i 4. sr.

Br. sati tjedno: 1

Oblik nastave: rad s jednim učenikom uz nazočnost i aktivnu suradnju još dvaju. Broj učenika u skupini: 3 (+ ili -1)

Za izvođenje nastave predmeta *Osnove vokalne tehnike* potrebna je akademска titula: Akademski muzičar pjevač i profesor pjevanja.

Obrazovni cilj predmeta *Osnove vokalne tehnike*

Pjevanje je prisutno u svim umjetničkim i pedagoškim segmentima glazbe. Stoga je upoznavanje problematike pjevanja od bitne važnosti za svakoga glazbenika, a naročito za one koje će se baviti glazbenom pedagogijom. Obrazovni je cilj predmeta *Osnove vokalne tehnike* upoznavanje učenika s umijećem fonacije i s pjevačkom tehnikom.

Sadržaj predmeta *Osnove vokalne tehnike*

Sadržaj nastavnog predmeta *Osnove vokalne tehnike* sastavljuju tri cjeline. Prve se dvije obrađuju informativno i to su: *anatomija i fiziologija vokalnoga aparata* – tu se podrazumijeva upoznavanje dijelova tijela koji sudjeluju pri tvorbi glasa i njihova fiziološka uloga i međusobna povezanost, a zatim i *osnovna znanja iz fonetike*, što uključuje učenje artikulacije uz analizu glasova, spektralni sastav, značenje formanata i harmonijskih tonova. Treća je najvažnija među njima i to su *osnovne vokalne tehnike*. Tu se podrazumijeva upoznavanje razlikovnosti i istovrsnosti između govorenja i pjevanja, praktično vježbanje vokalne tehnike i impostacije na vlastitu glasu te informativno upoznavanje fonacijskih aspekta suvremene tzv. lake (popularne) glazbe i scenskoga govora. U nastavu se mora uključiti i slušanje primjera – snimaka pjevačkih solista i raznih vrsta zborova – radi uočavanja posebnosti koje su sadržaj ovog nastavnog predmeta.

Program za *Osnove vokalne tehnike* sastavio Branko Starc

Nastavni predmet: *Metodika glazbene nastave*

Uvjjeti i način izvršenja nastave te kadrovski uvjeti:

Razred: 3. i 4. sr.

Br. sati tjedno: 1

Oblik nastave: skupna.

U okviru nastave učenici pod vodstvom nastavnika i uz njegovu nazočnost obavljaju i praktični rad s djecom pretškolske dobi (u glazbenoj igraonici, početničkom solfeggiu te početnim razredima solfeggija osnovne škole). Nakon praktične nastave svaki je takav rad potrebno s čitavom skupinom učenika prokometirati i vrednovati.

Za izvođenje nastave predmeta *Metodika glazbene nastave* potrebna je akademска titula:

- profesor teorijskih glazbenih predmeta,
- profesor glazbene kulture,

Poželjno je da predavač ima titulu nastavnik-mentor ili nastavnik-savjetnik, a **obvezno** je da ima dovoljno iskustva u pedagoškom radu s djecom pretškolske i osnovnoškolske dobi. Nastavu ovog predmeta treba vezati uz glazbenu igraonicu i nastavu početničkog solfeggija, koja se odvija na školi.

Obrazovni ciljevi predmeta *Metodika glazbene nastave*

Obrazovni je cilj predmeta osposobljavanje učenika za samostalnu ulogu voditelja kraćih i povremenih glazbenih aktivnosti djece mlađe dobi (pretškolskog i ranog osnovnoškolskog uzrasta). Obrazovni je cilj predmeta *Metodika glazbene nastave* i svladavanje osnova metodičke i didaktike, a zatim i metodičke nastave solfeggija onom metodom koju prakticira predavač predmeta i kojom je sam učenik stekao svoja glazbena znanja.

Sadržaj predmeta *Metodika glazbene nastave*

Sadržaj predmeta *Metodika glazbene nastave* su osnovni metodički i didaktički principi rada s djecom mlađe dobi, a zatim i upoznavanje

Orffova instrumentarija te ostalih glazbala koje je moguće rabiti u radu s djecom. Sadržaj predmeta su i dječje popijevke te naročito dječje igre s pjevanjem, kojima se učenik mora naučiti služiti u radu s djecom.

Zaključak

Ovaj je Prijedlog sastavljen na temelju ankete nastavnika glazbeno-teorijskih predmeta i učenika teorijskog odjela, koju je Društvo provelo 1999., uz uvažavanje svakog dobromanjernog komentara i sudjelovanje članova Društva iz svih razina i vrsta glazbenog obrazovanja. Radna je verzija Prijedloga ponuđena na čitanje i raspravu početkom ove godine – opširan je tekst od 20 stranica bio poslan na sve srednje glazbene škole, profesorima Muzičkih akademija kao i srodnim udružugama te Zavodu za školstvo. Na svojoj redovnoj godišnjoj sjednici 1. veljače 2003. Predsjedništvo se Društva u vrlo proširenom sastavu bavilo Prijedlogom, a usmene su i pismene primjedbe sve do ovoga ljeta stizale iz glazbenih škola te od pojedinaca. Zahvaljujem svima na trudu.

Spomenutom su se anketom, kao najvažnije, iskrstalizirali predmeti koje svi smatramo bitnima: *Solfeggio, Harmonija, Polifonija, Povijest glazbe, Glasovir i Zbor*. Oni su u ovom Prijedlogu svrstani u skupinu obveznih predmeta. *Harmonija* je, kao glavni predmet struke, proširena predmetom *Harmonija na klaviru*, u kojem se sasvim logično našao i sadržaj sadašnjeg predmeta *Sviranje partitura. Poznavanje glazbala i Folklorna glazba* svoje će mjesto naći u predmetu *Povijest glazbe*. Obveznim se predmetima postiže osnovni cilj teorijskog odjela – stručna priprema učenika za studij glazbe na odsjeku za glazbenu teoriju, odsjeku za glazbenu kulturu, odsjeku za muzikologiju, kao i za studij čembala i orgulja.

Predmete *Uvod u kompoziciju i Dirigiranje, Osnove vokalne tehnike, Metodika glazbene nastave i Drugo glazbalo* valja zainteresiranim učenicima ponuditi kao fakultativne. Riječ je o onim učenicima koji žele svladati navedene programe radi pripreme za studij kompozicije i dirigiranja ili iz osobnih potreba. Ta potreba može biti i radost života s glazbom, kao i sekundarni izvor povremenih prihoda. Tim bi se programima naime mogla zadovoljiti sve češća potreba za povremenim glazbenim aktivnostima s djecom različite dobi i u različiti okolnosti, od aktivnog čuvanja u robnim kućama i zabavljanja igrama s pjevanjem pri restoranima brze prehrane koji organiziraju rođendanska i druga slavlja, do tjedne ili čak svakodnevne animacije pri vrtićima, koji u raznim oblicima niču na sve strane. Kulturnoumjetnička društva i vjerske zajednice također su mesta amaterskog bavljenja glazbom, u kojem vodeću ulogu mogu imati učenici sa završenim teorijskim odjelom srednje glazbene škole, kao i razne ustanove za osobe starije dobi, gdje glazba – kao koncertna djelatnost učenika i studenata (koji time stječu neophodno iskustvo) ili kao vodenje i pratnja zbornom pjevanju – ulazi na sva vrata. Uz priznavanje činjenice da je dobar amaterizam neophodna podrška i baza profesionalnom bavljenju glazbenom umjetnošću, teorijskim se odjelom srednje glazbene škole kroz navedene fakultativne programe mogu osposobiti odlični začetnici i voditelji takvih amaterskih aktivnosti.

Prijedlog je u okviru zakona, kojim bi opterećenje učenika trebalo svesti na približno 32 sata. Ničim nije revolucionaran, ne narušava postojeći režim nastave u glazbenim školama i nudi mirna rješenja kojima bi se postojeći kapaciteti primjerili potrebama vremena. Jedna je od tih potreba i bezuvjetno povećanje satnice *Povijesti glazbe*, u koju valja uvrstiti čitavo 20. stoljeće, kao i informacije o folklornoj, jazz- i rock-, filmskoj i zabavnoj glazbi te one o glazbalima.

Bude li Prijedlog nastavnog plana podržan, a predloženi programi za pojedine predmete usvojeni, dogovorit će se ispitni i drugi zahtjeve na učenike. Nakon toga Društvo će organizirati i potaknuti izradu potrebne stručne literature, sastaviti stručne timove za doradu i popravak postojećih priručnika i slično.

Seminar iz metodike nastave solfeggia i harmonije

Predavač je prof. **Elena Nikolajevna Abizova**, šef Katedre glazbeno-teorijskih disciplina na Centralnoj srednjoj specijalnoj muzičkoj školi pri Konzervatoriju "P. I. Čajkovski" u Moskvi

Na poziv Društva i osobnim zalaganjem naše istaknute članice i dopredsjednice Društva, prof. Vere Kaić, u Hrvatskoj će od **16. – 21. listopada** boraviti prof. **Elena Nikolajevna Abizova** iz Centralne srednje specijalne muzičke škole pri konzervatoriju "P. I. Čajkovski" u Moskvi. Tom će prigodom održati seminar iz solfeggia i harmonije. Zagrebački će se dio seminara održavati u prostorijama nove zgrade Muzičke akademije u Lučićevoj ulici br. 5, u neposrednoj blizini Filozofskog fakulteta. Splitski će se dio seminara održavati u Glazbenoj školi Josipa Hatza, Trg hrvatske bratske zajednice 3.

Prof. Elena Abizova boravila je u Zagrebu već u dva navrata i to 1985. i 1986. godine, kada je održala vrlo uspješne seminare iz solfeggia i harmonije. 1985. g. je prikazala strukturu općeg i specijalnog muzičkog obrazovanja Rusiji, te Nastavni plan i program Specijalne srednje muzičke škole pri Konzervatoriju "P. I. Čajkovski" u Moskvi, a 1986. g. je prikazala rad na solfeggiju od I. do XI. razreda Specijalne srednje muzičke škole. Seminar se održavao u Glazbenoj školi Blagoja Berse u Zagrebu, a prisustvovao mu je veliki broj nastavnika s osnovnih i srednjih glazbenih škola u Hrvatskoj.

Nastavnici teorijskih predmeta nemaju puno prilika slušati strane predavače (za razliku od instrumentalista, koji i kroz seminare ali i kroz natjecanja mogu dobiti mnogo informacija o novim kretanjima u pedagogiji vezanoj uz njihov instrument) pa se nadam da će ovaj seminar pružiti priliku mladim nastavnicima i svima onima koji nisu prisustvovali prošlim seminarima prof. Abizove, da čuju na koji način se radi u toj školi. Vjerujem da će to biti nastavnicima poticaj u radu, kao i stručno usavršavanje za sadašnje i buduće nastavnike solfeggia i harmonije. Prof. Elena Abizova predaje **solfeggio i harmoniju** na Centralnoj srednjoj specijalnoj muzičkoj školi te **Metodiku solfeggia** na Konzervatoriju "P. I. Čajkovski" za buduće nastavnike solfeggia na muzičkim školama.

Elena Nikolajevna Abizova

Elena Nikolajevna Abizova rodila se 16. kolovoza 1944. Od djetinjstva pokazivala je veliku nadarenost za glazbu. Nakon završene osnovne muzičke škole upisala se na Muzičko učilište pri Moskovskom državnom konzervatoriju, koje je završila s odličnim uspjehom 1964. godine. Iste godine upisala se na Moskovski državni konzervatorij i odlično ga završila 1968., u klasi prof. L. A. Mazelja. Od 1968. godine Elena Abizova na Centralnoj muzičkoj školi pri Moskovskom konzervatoriju predaje glazbenoteorijske predmete – solfeggio, harmoniju i analizu glazbenih djela. Godine 1983. postaje šef Katedre glazbenoteorijskih disciplina.

Elena Nikolajevna Abizova autor je školskih programa iz harmonije, solfeggia i analize glazbenih djela za Specijalnu muzičku školu te monografije "M. P. Musorgski" i knjige "Slike s izložbe M. P. Musorgskog". Godine 1994. objavila je udžbenik "Harmonija", čije je drugo izdanje objavljeno ove, 2003. godine. Trenutno Elena Nikolajevna Abizova radi na novim školskim programima i završava za tisak autorski zbornik muzičkih diktata u dva, tri i četiri glasa.

Program seminara

U Zagrebu seminar će se održavati 17. i 18. sa završetkom dopodne 19. listopada, a u Splitu 20. i 21. sa završetkom dopodne 22. listopada.

Početak seminara bit će oko 10.00 sati (u Zagrebu 17., a u Splitu 20. listopada – molim provjerite osobno), a detaljan raspored dobit će pri dolasku. Veći dio predviđenog vremena bit će posvećen nastavnom programu i metodičkim postupcima u svladavanju gradiva **solfeggia**, a ostatak programu i metodičkim postupcima u svladavanju gradiva **harmonije**, s posebnim osvrtom na **harmoniju na klaviru**.

Seminar će se održati:

U ZAGREBU, 17. – 19. listopada 2003.

U SPLITU, 20. – 22. listopada 2003.

Kotizacija, prijave za seminar, obavijesti

Svi se zanteresirani moraju PRIJAVITI. Na prijavu upišite osobne podatke (ime i prezime, telefon ili e-mail adresu) te obvezno i **mjesto (Zagreb ili Split)** u kojem želite prisustvovati.

Prijave se šalju:

POŠTOM na adresu Društva (HDGT, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4, 10000 Zagreb),

FAKSOM (faks obvezno nasloviti na Tihomira Petrovića!) na broj (01) 4830-764,

RAČUNALOM na adresu tihomir.petrovic@inet.hr

Prijavite se što prije, a **najkasnije do 10. listopada**.

Prijave pristigne nakon toga neće se uzeti u obzir!

Za članove Društva upisane do rujna 2003. seminar je besplatan. Nadam se da će Škole – potpisnice Ugovora s Društвom – platiti članstvu putne troškove, kako je Ugovorom predviđeno.

Nečlanovi Društva plaćaju kotizaciju od 500 kuna (pet stotina kuna) općom uplatnicom na broj žiro-računa: **2360000-1101500068** (primatelj: HDGT, Zagreb, Gundulićeva 4; svrha uplate: kotizacija za seminar). **Kopiju uplatnice zajedno s prijavom treba poslati na adresu Društva.**

Studentima su glazbe vrata seminara širom otvorena besplatno, ali nakon što svoja mjesta zauzmu članovi Društva i nečlanovi, koji će platiti kotizaciju.

Sve obavijesti o seminaru daje Tihomir Petrović, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, tel. (01) 4830-767, (01) 4830-764, priv. tel. (01) 4832-140.

MUZIČKA NAKLADA d.d.

u Zagrebu radi na novoj adresi:
Đorđićeva 6, tel. 01 / 4811-441.

U ponudi su kajdanke, notna izdanja raznih autora, muzički instrumenti i pribor.

Asocijacije u interpretaciji

Josip Jerković

O temi sam već nešto napisao u svojoj knjizi *Osnove dirigiranja II – Interpretacija* te ovaj članak predstavlja razvojnu misao i ukazuje na važnost teme. Oba teksta čine cjelinu. Ovdje želim istaknuti onaj dio materije koji za interpretaciju glazbe predstavlja ponekad nedovoljno akcentuiran zadatak, a u prvom redu tiče se shvaćanja tempa, ritma i artikulacije.

Notacija – tu se misli na komplet zapisa nota i ostalog znakovlja uobičajeno predočuje ponajprije tonalitet, metar, osnovni tempo, melodiju, ritam, ali ne prikazuje uvijek jasno faziranje, dinamiku i artikulaciju, pa to može biti djelomično problem daljnog studiranja partiture. Još više dilema u interpretiranju izazivaju nenapisane upute, koje su vrlo važne za realizaciju odabranog procesa rada i samu izvedbu.

Taj skriveni set tajni izučava se ili se na njega upozorava samo na nekim glazbenim predmetima, ako to poneki profesor smatra važnim i želi iznijeti studentu, ili ako se grada iznese posredno, analogno na predavanjima Estetike glazbe. Svi interpretatori, a napose dirigenti to bi morali znati bez obzira da li su oni to imali prilike čuti na studiju ili nisu.

Da bismo išta otkrili u tuđim zapisanim mislima moramo naučiti čitati tekst i misli, tehnički ih realizirati, a potom pročitano tumačiti.

Glazba neizvedena po pravilima razgovijetnosti stvara interpretativnu neprihvatljivost. Glazbi kojoj nedostaje osjećaj za formu, unutarnju tenziju, za ljepotu i prirodnost, dogodit će se niz rješenja za koja ne znamo zašto ih uopće upotrebljavamo, a koja glazbu nikako ne mogu približiti umjetničkoj razini.

Što se to čini "preskočenim" u obrazovanju budućih interpretatora? U prvom se redu misli na cijelovitost paralelnih uputa o vezi govorne umjetnosti i glazbene umjetnosti. Međusobno su one u idejama bliske, jer su im sredstva komuniciranja pismo i zvuk, ali su i različite. Ne mogu se pravila doslovno prenijeti s jedne u drugu sferu, ali se bolje osvjetljavaju rješenja i spoznaje. Sve preporuke interpretacije u govornom tekstu mogu se bar prihvati kao dobrodošle ideje za glazbenu interpretaciju.

Najbolju komunikaciju vokalne glazbe s izvođačem i slušateljem postići ćemo, ako pronađemo vezu glazbe s govorom, kao jednim od temeljnih intelektualnih sporazumijevajućih signala između različitih osoba. Pri tome, da bi druga osoba nešto shvatila, mora joj prva osoba to jasno artikulirano prenijeti u cjelini i u dijelovima. Jezik oblikuje književno djelo, note glazbeno djelo, a mi im tražimo sklad.

Svaki govor ili razgovor posjeduje svoju formu, razgovijetnost, posjeduje svoju dinamiku i tempo, a posjeduje i određenu svoju sceničnost i iznenad(iv)nost. Govor bez tih obilježja bio bi monoton, nerazumljiv tijek slogova, riječi i pojmove s nedosegnutom komunikacijom. Ljudi govore jasno ili manje jasno, ali ipak svi u normalnim okolnostima govore osmišljeno ciljano. Vještinom kvalitetnoga govorenja pridobiva se slušatelja za sebe, za dobro, za ideju, za znanost, za umjetnost, a nikako nema namjeru prijeći u brbljanje bez utjecaja na slušatelja. Slušatelj na temelju argumentirane i uvjerljivo iznesene istine često postaje pobornik te istine.

Što razlikuje govorni od glazbenog izraza? Ponajprije to što glazbeni melodisko ritmički zapis odskače od govorne melodisko ritmičke linije. Glazbena vokalna melodika (pogotovo umjetničko-zborska) uobičajeno prelazi opseg jedne oktave i nije uvijek tonalitetno jedinstvena. Osnovna se govorna melodija zadržava na tenorskom glasu¹ i tek povremeno skreće intonaciju u okviru relativne govorne kvarte ili kvinte prema gore ili terce i kvarte prema dolje. To skretanje s govor-

nog osnovnog monoformiranog tona ovisi o određenoj ključnoj misli, o učinku koji se govorom želi postići, pa stoga i o dinamici u kojoj se toga časa govori. Sve je to znak sadržajnog uvjeravanja. "Skretanje" od osnovne govorne melodijске linije nije stalna melodisko interpretacijska pojava. Često "skretanje" stvorilo bi dojam nove monotonije i dosadne priče. Iznimno "skretanje" postiže važnost i uočljivost između mnoštva pojmove. Ukoliko se govorna melodika odvija sa "skretanjem" u smjeru prema gore, valja očekivati i drugi smjer prema dolje, ali ne uvijek nužno u istom broju i simetriji.

Očigledno tumačenje govorne melodike prikazuje u glazbi pjevanje gregorijanskog korala. U oblicima gregorijanskog korala u silabičkom i neumatskom izvođenju rezponzorija i psalma najbolje ocrtavaju govornu dimenziju. Rezponzoriji puka na svećenikov su poziv često na jednom tonu. U psalmima je skromnost melodija označena samo u početku, u sredini kao predahu i melodijom na kraju koja je također minimalno rasprjevana. Glavni tekst se pjeva kao govorna deklamacija uglavnom na dominanti odabranog modusa. Gregorijansko silabičko pjevanje kao potencirani govor ne smije prijeći u kazališni govor ili spacionirano i tvrdo sloganovanje. Treba "sricanje" zamjeniti artikulacijom legata, a akcente u riječi ne izvoditi kao sforzato ili staccato.

Intenzitet afektivnosti izbjiga neizbjegno napetim izgovorom suglasnika, vikanjem samoglasnika. Afektivnost i patetiku obvezno se mora nadzirati.

Ljudski glas može više toga proizvesti no što mi možemo zapisati i opisati. Pjevači i dirigenti moraju znati da nekvalitetom pjevačkih realizacija mogu odbiti ljubitelje glazbe. Trebalo bi stoga najprije svoj glas snimiti i identificirati kako bi prepoznavanje vlastitog glasa pomoglo u radu na dotjerivanju kvalitete. Pjevanje se vježba osmišljenim pjevanjem i pjevačem se može postati.

Osim blisko govornog pjevanja u dijelu gregorijanskih napjeva vokalna se glazba i govor dodiruju i u pojmovima: recitativa, metrike, ritmizacije, akcentuacije, agogike i artikulacije. Sve što treba primijeniti, treba biti u opsegu finih nijansi i stilske logičnosti. Svi ti pojmovi sastavni su dijelovi dobrog govora, a mogu se korisno primijeniti kao vodilje i u govoru glazbe – oni su imanentni, a ne izdvojeni. Gdje je tekst pokretač glazbe (vokalna glazba) izgovoru treba posvetiti punu pozornost. To posebno vrijedi za solo i zborske popijevke kao i recitative. Gdje glazba ima primat, a tekst služi kao ideja i boja, tekst se izgovara blaže, odnosno ističu se više ili manje samo one riječi ili slogovi koje i kako ih razvija glazba. Pri tome dolazi do izražaja misaona ekspresija. Te su skladbe građene na temelju nekoliko riječi ili možda jedne rečenice. Što je veće dinamičko opuštanje, to mora biti veća budnost mozga. Melodija i boja su u prvom planu kao ugođaj, a tekst je vokaliza.

Tekst je zapravo pokretač glazbe od samog svog nastanka (skladatelj ju bira i stvara). Kako se od početka skladatelj opredjeljuje za neku vokalnu temu, tim se putem traži i izvedbena realizacija: govor ulazi u glazbu, a glazba se realizira na svoj govorni način. To se ne smije činiti bukvalno nego kombinirajući obje mogućnosti.

Vokalna glazba, bez obzira na svoju samostalnost izričaja mora slijediti zakone govora, izgovora, literarne razumljivosti u najvećem opsegu ili koliko je više moguće jer bi izvedba samo prema strogom notnom predlošku dovela tekst i glazbu do apsurda, isjeckanosti i smiješnosti, jer ne bi bila (tehnički i sadržajno) usmjerena. Tu ne govorimo o nizu

1 Pojam intonaciju na tonu na kojem se izvodi (notni) zapis = držati osnovnu intonaciju.

svih drugih tehničkih "stručnih" i materijalnih pokazatelja za potpun uspjeh interpretacije. Za glazbeni zapis možemo reći: ne čitaj napisano, nego pjevaj zapisano; pjevanje prati skladateljeve misli, a ne nabrja (sriće) note.

Skladatelj može riječima dati i "podvučeno" naglašeno izražajno glazbeno svojstvo kako bi izgradio skladbu u zacrtanom zanosu. Takva djela poprimaju instrumentalno svojstvo pa riječ dobiva ulogu efekta kako bi se postigao ključni glazbeno zvučni cilj. Kako svakom skladbom vlada unutrašnja napetost (tenzije), zbog toga se i od izvođača u reprodukciji traži intenzitet.

Deklamacija se teksta mijenjala prema ephama i stilovima. U Srednjem vijeku (s francuskom deklamacijom) tekst se izgovarao poput mirne gregorijanske nominativne melodije, dok je klasicizam potencirao skandiranje dodavši pri tom i glumu s gestikulacijom. Deklamaciju teksta povezujemo s umjetničkom recitacijom (tekst + emocije), a recitiranje je uz to usko vezano s dikticom kao osnovom. Deklamacija teksta u glazbi mora biti pravilna, razgovijetna i elastična. U njoj sudjeluju artikulacijski organi, ali i skup pravila o poznavanju izgovora riječi i cijelog teksta. Osobine dobre diktice ne mogu se ostvariti bez savladavanja fonetike govora, koja čini i tehniku govora. Pojedini jezici imaju svoje karakteristične zakonitosti diktice (francuski – karakteristično spajanje riječi legato; talijanski – povezivanje vokala i konsonanta; njemački – odvajanje riječi, u izgovoru završnih vokala s početnim vokalom, čvršćim izgovorom konsonanata itd.).

Ističu se dvije vrste diktice: pjesnička i kazališna. U pjevanju a capella s koncertnom literaturom pjeva se u maniri melodijske pjesničke prakse, a samo iznimno kazališne.

U zapadnoj višestoljetnoj glazbi, umjetničkoj i narodnoj (sve osim gregorijanskog korala), glazba se odvija u redoslijedu pravilno raspoređenih razmaka između dvaju čvrsto označenih uporišta prvih doba. Ta je pravilna izmjerenjivost prisutna i zabilježena u notama s određenom mjerom. Neostvareni iktusi, bilo unutar stiha, bilo na njegovom kraju idu u "pauze". Ritam unutar metra teče nenapregnuto bez obzira o njegovoj konstrukciji i bogatstvu. U ponekim uglazbljenim tekstovima se mijenja i metar unutar istih rečenica. Skladatelji se pri tome više ili manje drže pravilne jezično književne akcentuacije i ritmizacije. Tu pojavnost treba izvoditi što prirodnije. Osjećaj pravilnog ritmiziranja često je subjektivan pa stoga katkada i nepravilan (dijalektički). Ukoliko je posrijedi skladateljsko nepoznavanje pravilne tekstovne ritmizacije, interpretator treba, ako je moguće, sačuvati pravilnost metričko-ritmičke organizacije u glazbi. Pri tome se ne smije mijenjati zapis, nego eventualno akcentuacija. Ponavljajuće ritmove ne isticati jednoličnom akcentuacijom, kako se ne bi upropastila ukupna glazbena vrijednost.

U recitativu je naglašeniji – istaknutiji poneki slog u riječi ili cijela riječ. Naglasak proistječe iz prisutne potrebe za ekspresijom sadržaja. Recitativ je označen prema izabranoj intonaciji. Izvodi se po pravilnoj deklamaciji, po gramatičkoj dužini i kratkoći slogova, po tempu i ritmu i s ushitom. Note su ponekad samo okvir za zadani tekst. One su kao slova: "tako se piše" – ali se tako kao što je napisano ne čita u potpunosti. Nedostaju kao i u pisanom tekstu mnoge izvođačke interpretativne zakonitosti. U pismu otkrivamo što je u glazbi, mi čitajući slova i pjevajući note, otkrivamo misli cjeline.

Svako pojedinačno isticanje sloga kao naglašenog treba biti mirno i nešto duže, ostajući ukupno u stabilnom tempu. Prisutna ekspresija u sadržaju teksta i glazbe daje i fizičku životnost kretanja melodiji. Npr. recitativ na kraju "Requiema" G. Verdija znak je reminiscencije već rečenog, izmoljenog, pojačavanje dubine izrečenog dojma. Recitativ mora zvučati razgovijetno, ali mistično – misteriozno, kao riječi misne "pretvorbe" – ne smije biti dileme.

Diktija je tehnička radnja i odnosi se više na govorenji jezik. Akcentuacija je više glazbena radnja i odnosi se na glazbeni jezik. Ipak, treba ih promatrati povezanima. Akcent je danas pojam dinamičnog svojstva,

odnosi se na pojedine slogove. Uz to je spojen i s intonacijom kratkog melodijskog karaktera. Slog je kao i akcent važan i zbog cijele riječi.

Akcent u današnjem smislu podrazumijeva naglaske – isticaje u glazbi. Treba razlikovati metrički naglasak, melodijski naglasak, dinamični naglasak i agogički naglasak. Dinamični je naglasak izvođenje jednog tona jače od ostalih. Ima pak slučajeva kada se "naglašeni" ton stiša. Melodijski je naglasak onaj na najvišem tonu u frazi ili rečenici. Metrički naglasak je istaknut više implicitno nego realistički, njega osjećamo stabilno prisutnim. Agogički naglasak produžuje ili skraćuje trajanje note od striktnе vrijednosti. Neupisane naglaske obično smatramo psihološkim elementom izraza. U glazbi nemamo uvijek jednaku primjenu broja i sustava naglasaka. Dobro upotrebljen i izabran naglasak značajno otkriva ljepotu glazbenog djela. Skladatelj će sve posebnosti akcentiranja označiti upisom posebnog znaka: npr. sf, >, -, ^, - itd.

Svaki recitativ u sebi sadrži izvjesni accelerando² = mosso = agogički tempo. Sve su to pojmovi koji se tiču interpretacije, izvođači se njima služe, a nisu izričito upisani u note: njih uočavamo analizom.

U pjevanju melizmatičke strukture prevladava melodijski glazbeni karakter, a u silabičkoj jezični element.

Svaki mosso ne napušta označenu ritmizaciju, on relativizira dosadašnju metronomsku vrijednost. Ubrzanje glazbenog govora sliči ubrzanju govora u tekstu. Accelerando koji je upisan (o njemu ne govorimo sada), svakako će biti prisutan u interpretaciji. Neupisani accelerando nije upisan, jer se ne može točno označiti, ali on pripada "tajnama" umjetnosti čitanja. Sve promjene i smjene glazbenih elemenata trebaju međusobno sačuvati sklad, nadopunu, bogatstvo, ostajući uvijek povezani unutar forme. Interpretacija vokalne glazbe naročito bez određenog poznavanja zakonitosti govora glazbu bi mogla protumačiti na više tehničkih načina, ali bez prave veze. Takva bi glazba pretrpjela preveliku tehničku i sadržajno izražajnu slobodu.

Pri pjevanju je važno poznavati pravila glazbene prozodije, kako bi što više došla do izražaja suptilnost izgovora riječi, naglasak ili nena-glasak, produženje kratkih i skraćenje dugih glasova. Kvalitetu zvučnosti mora imati svaki slog, bio on naglašen ili nenaglašen. Svaki teški dio dobe ne smije se kruto ostvarivati.

Recitativo govornu intonaciju kojom pjevamo melodijski ponavljače tonove nastojimo u većini slučajeva održati u okviru cijele rečenice. Premda pjevamo s note na notu ipak sve doživljavamo u komadu i u isti tren. Pri pjevanju moramo taj konačni ukupni doživljaj ipak po redu izreći. Ukoliko su pojedine riječi duže tempo njihovog izgovora obično je brži. U višeglasju "a piacere" i "colla parte" dionice se ravnaju prema onom pjevaču, koji ima glavnu dionicu. Pjevanje dijelova recitativa u zbornom i solističkom pjevanju nisu uobičajeno dugi. Recitativi "obligato" izvode se strogo u tempu i u ritmu. U operama su recitativi različitih tipova česti.

"Sprechgesang" (govorno pjevanje) bilježi se uglavnom decidiranim svojevrsnom notacijom. Upotrebljavaju ga posebno A. Schönberg, A. Berg, a i E. Humperdinck. To je fiksirana ritmička i karakterna tonska deklamacija jasnog izgovora. Vrlo je važno pri tome izabrati pravu intonaciju i intenzitet zvuka.

Kada je predviđljiva potreba pomaka tempa u glazbi? Kada se ponavljaju melodijski obrasci istih ritmičkih trajanja u ponovljenoj rečenici. Obično taj neki drugi, treći ili četvrti niz ide u mosso. Duge tonove na kraju fraza i rečenica ne izdržavamo uvijek u zapisanom, metronomskom tempu: zadržimo mjeru, a metronomsko vrijeme ubrzamo. Duge akordičke tonove na kraju skladbe usporimo (ako nije posebno drugačije označeno). Sve se uskladjuje međusobno s prethodnim, a ne izolirano, samo jedan takt, ton ili akord. Pri svakom trajanju ili promjeni tempa priključuje se adekvatna dinamika. O količini zvučecih tonova u akordu

2 Tal. accelerare, ubrzati; oznaka za postepeno ubrzavanje tempa. Piše se i accelerato.

također ovisi spomenuti tempo, kao i skraćenje ili produženje.

Djela su renesanse i baroka dosljednija u svojoj stabilnosti tempa od onih u romantici i u nacionalnoj glazbi. U narodnoj plesnoj glazbi to je šablonizirano, npr. prijelaz u "kolo". Interpretativna neupisana odstupanja od tempa i dinamike nisu uvijek ista, a obično se odnose samo na dužinu fraze. Realna odstupanja u tempu uvijek su poco s više unutarnjeg pokreta. Od zapisanog se tempa može razložno odustati i zbog prevage osnovnih notnih vrijednosti.

Tempo u glazbenim recitativima ne smije biti prebrz, kako se ne bi pogubili pojedini slogovi i nastala nejasna artikulacija – nejasnoća guta pojedine slogove, pogotovo u završetcima rečenice.

Skladatelj u određenom odlomku skladbe prepusta interpretatoru da prema svojem izboru i znanju smanji ili poveća brzinu izvedbe. Neki skladatelji često primjenjuju tu maniru kao neupisani stilski accelerando, ritardando i raljetando (F. Chopin, R. Schumann...). Romantizam ga je pun, a motorična glazba i glazba 20. stoljeća, pogotovo suvremenijeg izričaja (premda sklona slobodama i ustupcima interpretatoru) ne prihvata to uvijek kao prikladan način slobode – ni zbog tehničkih ni zbog sadržajnih razloga.

Većina skladatelja vokalne glazbe sama prilagođuje glazbu govornom načinu na taj način što primjenjuje raznovrstan ritam unutar dobe – razdioba prema slogovima uz književni izgovor. Tako izbjegava prepustiti govorenju melodiku samo interpretu na volju. Usporedbe pjevanja s govorom nisu u svim elementima izraza prenosive u doslovnost: ni zbog zasebnih tehničkih realizacija ni po suštini različitosti kategorije izvora izražavanja. Izbor zvučnog oslonca na ključnim riječima pri tome je vrlo važan, jer se izgovor i ostalih riječi formira prema njima.

Pri pjevanju se idejno može stihove povezivati u redoslijedu prema metričko-ritmičkoj strukturi ili prema "opkoračenju" tj. spajanju stihova kroz prioritet misli – tada ne dajemo važnost svakoj riječi pojedinačno. Interpretacija skladbi usustavljenih tipova stiha uglavnom ide prema strofama u sličnom tempu i dinamici (može u gradaciji), dok glazbena interpretacija slobodnih stihova češće mijenja interpretacijske izraze koristeći govornu podlogu. Težiti treba kompaktnosti, a izbjegavati uopćenost. Npr. u hrvatskoj zborškoj literaturi bogata je govorna glazbena interpretacija s točno određenom dimenzijom obojega u skladbama: Čaće moj, Črčak (I. M. Ronjgov), Zvonimirova lađa, Jadranu, Prigorov... (J. Gotovac).

Pri povezivanju riječi – motiva među sobom treba voditi računa o predahu i udahu kao radnji koja ne smije poremetiti ni tekstovni ni glazbeni smisao. Kod većine slučajeva mogući udah je određen strukturom motiva odnosno fraze. Vidljivo je označen lukom nad fazom ili pauzom između dviju fraza. Kada nije označen tako, rukovodimo se glazbenim oblikom motiva i fraze ili prema planu harmonije u kompoziciji. Predah – cezuru načinimo prema teoriji logike govorenja.

Fraziranje pripada nužno osnovama glazbene i estetske pismenosti u interpretaciji. Interpretator fazirajući raspoređuje melodiski ritmički tijek prema glazbenom smislu u određenom tempu. Fraziranje je logika raščlanjivanja i povezivanja u glazbi. Ako je fraza prema sljedećoj frazi izgrađena u pravilnim omjerima, nije teško zaključiti kako se odnosi jedna prema drugoj. Ako je faziranje složenije, kod interpretatora mora odlučiti ukupno glazbeno obrazovanje, instinkt i kultura. Nevažno je da li fraze započinju od anakruze ili s prvom dobom.

Pojam agogike u glazbi sadrži različite pojedinosti u modifikaciji tempa jedne skladbe. Promijenjenost tempa veže uz sebe i druge elemente (dinamiku i artikulaciju). Ta izmjenjivost ide u produbljenje, u skraćenje tona, više tonova ili akorda u frazi. Gibljivošć tempa postiže se veća reljefnost cijele interpretacije. Ta prirodna agogičnost uglavnom se ne označuje u notama. Uz neznatna ubrzanja obično ide i mali crescendo, a s usporavanjem decrescendo. Iznimke od toga se upisuju. S agogičkim postupcima i primjenom u interpretaciji treba biti oprezan, kako se ne bi samovoljom dovodilo u pitanje tečnost, pa i samo

skladateljevo djelo. Čitanje partiture uz slušanje najviše može pomoći odgoju usvajanja prirodnosti izvedbe vokalne glazbe i povezivanje s kvalitetnim govornim tumačenjem. Metronom govora ovisi o sadržaju. Obično se govori u srednjem tempu (andante, moderato, allegro, pa i allegro). Rijetko bismo govorili u vrlo sporim tempima pa i u prestu. Metronom skladbe veže se uz označeni tempo pojedine skladbe ili njenzin karakter kao i uz decidiranu skladateljsku oznaku MM=?

Bez poznavanja glazbene "estetike" nije moguće upoznati bit i zakone glazbe i otkriti puni glazbeni smisao u pojedinostima i cjelinama.

Često nam se pri analizama glazbenih vrijednosti pravila vraćaju na imena Pitagore – "odnos reda i sklada", Platona – "umjetnost broja i osjećaja", Aristotela – "etička i pedagoška uloga". Sva kasnija autorska razglabljana od metoda i teorija do filozofije o vrijednosti i suštini glazbe tumače se raznorodno. Neki autori postavljaju tumačenju glazbe stroža unutrašnja pravila, pa ju vežu i uz društvene navike i ljudske osjećaje. Estetika se bavi samom unutarnjom glazbenom vrijednošću, intelektualnom logičnošću i psihološkom i izvodilačkom podlogom i praksom. Estetska razložnost u izvođenju uključuje poznavanje pravila svih elemenata, koji su uvijek uključeni u djelo, ali i praksi prema argumentiranoj povjesnoj potvrđi. Objekt treba primjenjivati i vjerovati im. Estetiku trebaju napose poučavati svi koji nisu dovoljno afirmirani i iskusni umjetnici. Na iskustvima i načelima već izvedenog mlađi će umjetnici izgrađivati svoje stavove.

Pri izgrađivanju vlastitog stava važnu ulogu ima fantazija, kao duhovna sposobnost koja se oslanja na akustički podatak i na kombinaciju od poznatog u nepoznato. Premda postoji više mogućnosti tumačenja i izvedbe nekog djela teško je prihvatiti interpretaciju koja ne bi imala baš ničeg zajedničkog s opće prihvaćenom praksom.

Interpretator u svakom slučaju mora biti jaka osoba, a ne samo amaterski prenosnik općih karakteristika. Tu ukupnost dubine interpretacije moglo bi se još dublje obraditi u posebnoj publikaciji.

Popis jezikoslovne literature uz tekst:

Paul Garde (1993) *Naglasak*, Školska knjiga

Nova Novaković (1980) *Govorna interpretacija umjetničkoga teksta*, ŠK, Zagreb

Ivo Škarić (2000) *Temelji suvremenoga govorništva*, ŠK, Zagreb

Ivo Škarić (1989) *U potrazi za izgubljenim govorom*, ŠK, Zagreb



U prethodnom je broju časopisa *THEORIA* započelo objavljivanje priče *Maja Juraj i zlatna ribica*, kojom se učenike vodi prema glazbenoj pismenosti. U prvom dijelu priče Maja i Juraj naučili su bilježiti tonove u velikoj, maloj, prvoj i drugoj oktavi te su načili njihova imena. Ovo je drugi nastavak priče, u kojem se više govori o trajanjima tonova.

Maja Juraj i zlatna ribica II. dio – Rođendan

Tihomir Petrović

Ljeti kada je najtoplje, tatin je rođendan. Mama je poslije ručka na stol stavila tortu. Na njoj je velikim slovima pisalo: SRETAN ROĐENDAN. Jurju i Maji raširiše se oči, nisu ni znali da je mama ispeklala tortu. A mama rekne:

– Evo, tatoliću (tako ga je zvala od milja) tvog rođendanskog dara. Stretan ti rođendan.

– Cijela torta za mene? – napravi se iznenađen tata. Ta video je on dok je mama miješala smjese. – Dajte mi nož. – I tata uze nož i povuće kroz sredini torte ravnu crtu. Juraj je već podignuo svoj tanjurić, ali tata počne tumačiti.

– Pogledajte! Cijelu tortu lako će crtom razdijeliti na dvije polovine. Isto se tako cijela nota može razdijeliti na dvije note polovinke. Dvije polovine torte jedno bih tako dugo kao i čitavu tortu. Tako i dvije polovinke zajedno traju koliko i cijela nota. – Napravi zatim još jednu crtu preko prve, u križ, i nastavi. – Podijelim li svaku polovinu torte opet na pola, dobit ću četiri četvrtine.

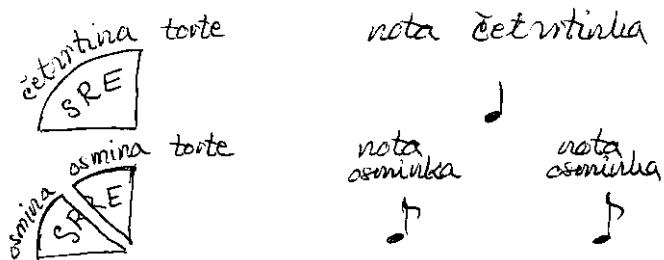
– Po jednu za svakoga od nas – izračuna odmah Juraj, koji nije mogao dočekati svoj dio.

– Točno! – i na Jurjevu žalost tata natavi pričati. – Cijela torta ima četiri četvrtine, svaka polovina po dvije.

– A cijela nota ima – požuri dalje Juraj – dvije polovinke, koje isto tako možemo rasploviti pa ćemo dobiti četiri četvrtinke. Cijela nota znači traje koliko i četiri četvrtinke.

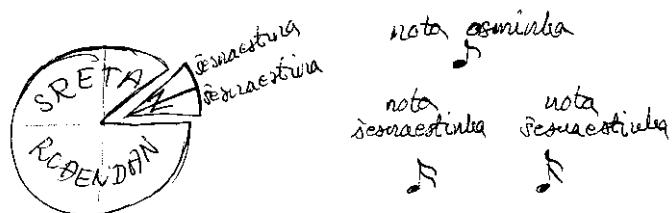
Svako je dobio svoju četvrtinu na tanjurić. U taj se čas na vratima pojave Ivana i Ante.

– Uđite samo – pozove ih tata. Uzme svoju četvrtinu torte, razreže je na pola pa komade stavi ispred njih. Gledajući, Maja je razmišljala ovako: – Tata je svoju četvrtinu podijelio na dva dijela. Svaki je taj dio jedna osmina torte. Kad bi notu četvrtinku razdijelili na dva jednakaka dijela, dobili bismo dvije note osminice.

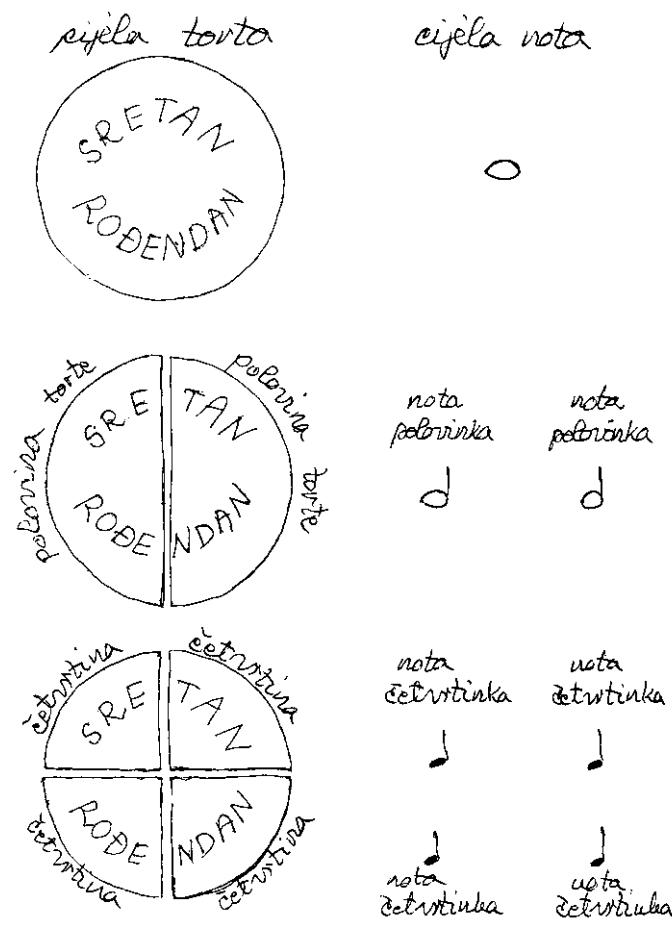


Mama je svoju četvrtinu podijelila s tatom da se svi poslade. No svoju osminu mama nije pojela. Sačuvala ju je i razdijelila Maji i Jurju poslije večere. Dok su jeli, Maja u sebi izračuna:

– Da smo odmah tortu razdijelili na tako male komadiće, bilo bi ih šesnaest. Ovo je dakle jedna šesnaestina torte. A na glas rekne: – Ova šesnaestina samo nestaje pod žlicom.



Jurju bi nekako žao; mama im je do svojega dala, a Maja kao da prijava što nema više, pa doda: – Jest, kratko traje, ali je jednako slatka kao i cijela.



Tri kupusara

Na povratku s kupanja Maja ugleda tri bijela leptira kupusara kako prelijeću jedan drugoga, poput galebova čiju igru je gledala uz more. Stotinjak stuba do crkve bilo je dovoljno da izmisli stihove:

*Kupusari mali,
igrat su se stali.
Igraju lovice,
ko tri bijele ptice.*

Stalno je mislila na svoje stihove, čak i za vrijeme ručka. U mislima joj riječi postanu glazbom. Juraj je bio vještiji u pisanju nota, pa – slušajući Majino pjevanje – zapiše melodiju.

Za početak je odabrao osminke; po dvije spojene zajedno sliče leptiru. I prođu dok pljesneš.



Složna braća odoše tati pokazati svoje djelo.

– Odlično, pohvali ih tata. – Vi i ja znat ćemo otpjevati ovu popijevku prema vašoj slici. Da bi mogli pjevati i drugi, ja ću je malo preurediti. Evo, osminke ću spojiti ravnom crtom, tako je lakše. Okomitim ću crtama razdijeliti vašu popijevku na jednako duge dijelove, taktove. Ako tko i pogriješi pri pjevanju bit će jasnije reći: – “Pogriješio si u petom taktu”, – negoli “Pogriješio si pjevajući trinaestu notu.” Mjeru takta ili njegovu dužinu označit ću iza ključa brojkama. Neka se znađe da u vašoj popijevci valja u svakom taktu pljesnuti dva puta, prvi put jače, drugi put tiše. – I tata napiše iza ključa brojke. Bijše to 2 iznad 4. – U svakom taktu su i bile po dvije četvrtinke ukupno, – izbrojio je Juraj gledajući tatin papir. A tata doda: – Tko hoće slušati valcer nek' bira drugu skladbu.



Tata im otpjeva njihovu popijevku. Upirući prstom u note na svojem papiru nije mogao i pljeskati, pa je samo drugom rukom kucao po stoliću. – Svaki moj otkucaj traje kao jedna nota četvrtinka. I tako jedna osminka prođe dok se ruka spusti, a druga dok se ruka podigne. Prvu dobu u taktu lupim glasnije, a drugu tiše.

– Moje su note ljepe od tvojih, zaključi Juraj uspoređujući tatin i svoj papir.

– Jesu, odgovori mu tata. – Glazbu izmišljamo na radost sebi, ali i svima drugima koji je zaželete. Ove će moje note lako pročitati svi glazbenici na ovom svijetu. Glazba ne zna granice.

Sljedećeg dana

– Glazba zna za granice, pomalo će uvrijeđeno Maja, kada se sljedećeg dana vratila s kupanja. – Odnjela sam tvoje note na plažu, i Mihael uopće nije znao otpjevati moju pjesmicu, samo je *na-na-nakao*. Svi su se na plaži valjali od smijeha. Doduše, melodiju je i pogodio no rijeći... – Ali Majo, pa Mihael je iz Njemačke. Njemu riječi treba prevesti na njemački. Glazba uistinu ne zna za granice, vidiš da je melodiju razumio. No, želiš li da te bilo tko razumije u potpunosti, moraš poštovati njegov jezik.

Ode Maja poslije ručka k mami pa će mazno: – Mamice, ti si najbolja učiteljica njemačkog jezika, svoje si đake sve dobro naučila.

– Mama podigne obrvu. – Hajde mi, molim te, riječi moje pjesmice prevedi na njemački, da ih Mihael može razumijeti.

– Ne mogu. – kratko će mama. – Učiti nekog njemački je jedno, a prevoditi drugo. – Ali... – Ne mogu, i gotovo.

– Hajdem pokušati sami, pa i mi učimo njemački i već ga dobro znamo, pokuša Juraj malo smiriti situaciju. – Evo, za kupusare ne znam, ali može i *leptiri*, a to se na njemački kaže *Šmeterlinge*. *Mali* se kaže *klain*.

– Ma već sam probala ali ne ide dalje, ništa mi ne paše, Maja će.

Po običaju, odoše k tati. No tata na njemački zna samo *Danke*, *Gutn tag*, *Aufiderzen bis morgen fri* i slično, što naravno nije bilo dovoljno. Onda je i tata molio mamu, koja je ostala pri svome. – Neke poslove, naročito ako se njima hoćeš pokazati pred svijetom, valja napraviti kako treba ili ih uopće ne treba raditi. – Onda je tata razmišljao (zapravo je malo spavao), pa je poslao e-mail svojem prijatelju Seadu, prevoditelju. Onda su svi čekali. I dočekali, evo što, i zajedno pjevali:

*Kräutermännchen kommen,
weil sie spielen wollen;
und sie spielen Fangen,
sind schon weggegangen.*

O satnici predmeta *Glazbena kultura*

Siguran sam da svi pamtim šok, kada je jednostavno ugašen jedan od dvaju satova nastave predmeta *Glazbena kultura* u osnovnoj školi. Od tada je u satnici osnovne škole predmet *Glazbena kultura* zastavljen sa samo jednim satom tjedno. Uz mnogobrojne pojedince i institucije koje su tražile da se ta odluka ponovo razmotri (između ostalih to je učinilo i naše Društvo) reakcija je stigla i sa samog vrha piramide glazbenog obrazovanja u nas, a supotpisali su je tadašnji dekan Muzičke akademije u Zagrebu, pročelnik Odsjeka za glazbenu kulturu Muzičke akademije u Zagrebu, dekan Pedagoškog fakulteta u Osijeku i voditelj studija glazbene kulture, pročelnik glazbenog odsjeka Filozofskog fakulteta u Puli, te nastavnik metode glazbene kulture na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i Pedagoškom fakultetu u Osijeku. U tom se dopisu, poslanom 31. ožujka 2000. godine, uz 9. točaka izrazito jasne argumentacije traži od gospodina ministra dr. Vladimira Strugara da vratí glazbenoj kulturi oduzete satove, tj. da glazbenoj nastavi u osmogodišnjoj školi osigura dvosatnu nastavu barem u pet «gornjih» (od 4. do 8.) razreda.

U odgovoru koji je od Ministarstva prosvjete i športa (Uprava za školstvo, Klasa: 602-01/00-01/159, Urbroj: 532-02/2-00-1) stigao 4. svibnja 2000. stoji: ...Uprava za školstvo podržava zahtjev gospode:

...(navedeni su imena potpisnika zahtjeva).

Ukratko; praktičari (nastavnici) su unisono, uglavnom usmeno, tražili vraćanje oduzetog sata, jer je sadašnjim stanjem *glazbena kultura u potpunosti svedena na beznačajnu, marginalnu disciplinu do koje ne drže mnogo ni nastavnici drugih pedmeta, ni roditelji, a zatim, logično, ni učenici* (citat iz spomenutog dopisa dekana i voditelja studija glazbene kulture u nas). Strukovne udruge, ugledni pojedinci a zatim i vrhunski glazbeni stručnjaci (dekani muzičkih akademija, voditelji studija glazbene kulture u nas te nastavnik metode glazbene kulture na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i Pedagoškom fakultetu u Osijeku) pismeno su zatražili vraćanje oduzetog sata. Uprava za školstvo Ministarstva prosvjete i športa Republike Hrvatske podržala je zahtjev.

Ostaje sasvim nejasno zašto se danas, šk. god. 2003./04., **tri godine** nakon suglasja praktičara i stručnih službi Ministarstva da se oduzet sat vratí u nastavni plan, nije tako i postupilo. Je li se na nas zaboravilo, odlučilo dokinuti glazbenu kulturu ili je ovaj zastoj samo proceduralne naravi... Stoga, čini se da bi zahtjev za osiguranjem dvosatne nastave predmeta *Glazbena kultura* trebalo obnoviti, na što sve obeshrabrene nastavnike, kao i sve druge koji osjećaju odgovornost za odgoj i obrazovanje i imaju na njega utjecaj, želim potaknuti ovim člankom. (ur.)

Svaka je tiskovina o glazbi, nosač zvuka ili kakvo drugo pomagalo kojim se prema njoj usmjerava, doprinos zajedničkom cilju, a taj je uspješnost naših učenika i što bolje funkciranje glazbenog obrazovnog sustava. U nastavku se navode i kratko opisuju knjige, nosači zvuka i sve drugo, čime se može unaprijediti i/ili olakšati nastavnički rad. Mnogi nakladnici pa i sami autori djela nude izravno školama, no ponuda i/ili uzorak iz određenih razloga ne stignu uvijek do onoga kojem su namijenjeni. Stoga, makar se i ponavljaljao, glavninu onoga što sam saznao prenosim i vama, prvenstveno radi velikog poštovanja prema autorima, dakle onima onima koji, bez obzira što se čini da ovih godina i muze gledaju sapunice na televiziji, čekajući sljedeće vijesti, stvaraju nove vrijednosti da bi nam svima bilo bolje ili lakše – izlažući se katkada bespoštednoj kritici. Nije se ni čekala uobičajena zamolba nakladnika za objavom prikaza, jer jedni za naše Društvo i časopis ni ne znaju, a drugi misle da nismo važni. Tekstovi su nanizani onako kako se prikupljalo informacije. Neka sve ovo bude poticaj autorima da se stvara još više, a nakladnicima da nam šalju primjerke djela. (ur.)

Mirna Potkovac-Endrighetti: *Metoda Suzuki / Japanska metoda ranog glazbenog odgoja*

U nakladi izdavača MATHIAS FLACIUS iz Labina objavljena je knjiga Mirne Potkovac-Endrighetti: *Metoda Suzuki / Japanska metoda ranog glazbenog odgoja*. Autorica je rođena u Zagrebu, diplomirala je violinu 1975. u klasi profesora Tarbuka s diplomskim radom o popularnoj japanskoj metodi glazbenog podučavanja male djece, tzv. Metodi Suzuki. Ubrzo odlazi na studij japanskog jezika u Japan, a tijekom studijskog boravka u Japanu intenzivno radi s japanskom djecom, koja uče svirati violinu po Suzuki-metodi, prateći njihov razvoj i vježbajući s njima. Od 1981. svira u opernom orkestru Narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, baveći se i prevoditeljskim radom. Svoja iskustva i poznavanje Suzuki-metode iznjela je u spomenutoj knjizi. No kako je riječ o fenomenu šireg značenja nego što je samo učenje violine – metoda se lako može primijeniti na svako glazbalno odnosno poduku glazbe uopće, evo nekoliko citata iz knjige.

Uvod u uspješnu metodu ranog glazbenog odgoja

... U dobi od osamnaest godina Shinichi Suzuki odlazi u Njemačku na studij violine kod profesora Karla Klinglera, Joachimovog učenika. Poteškoća s kojom se već u početku susreo nije ležala u samoj violini, već u jeziku koji je morao svladati a koji je njemu, kao Japancu, bio potpuno stran. "Vrlo teško sam učio njemački jezik", sjeća se on. "A sasvim mala djeca u mojoj okolini nisu s tim imala nikakvih problema!" Mladi Suzuki bio je nemalo zaprepašten uvidjevši da sva njemačka djeca, bez izuzetka, već u trećoj godini tečno govore svoj materinski jezik. Iz te naoko lako razumljive i obične činjenice nametao se Suzukiju samo jedan zaključak; **dijete je neminovno plod sredine u kojoj odrasta**. ... Suzukijev način poduke, opravdano nazvan metodom učenja materinjeg jezika, sastoji se od šest osnovnih točaka:

1. Kada dijete uči govoriti, okruženo je odraslima koji govore – asimilacija ili primanje.
2. Dijete pokušava oponašati glasove koje čuje i izgovara prvu riječ – oponašanje.
3. Roditelji ga pohvaljuju i nagovaraju da to još jednom kaže – bombardiranje.
4. Dijete to čini – ponavljanje.
5. Jedna riječ uvjetuje sljedeću – proširivanje.
6. Nakon naučene prve riječi nove se uče sve lakše i lakše – napredak i usavršavanje.

Motivacija

"Što god učenik uradi, ma kako dobro, korak je ka željenom cilju i zasljužuje vašu iskrenu pohvalu". ... Tek nakon izrečene pohvale smijete se i kritički osvrnuti na samu izvedbu, a na taj način dobivenu kritiku dijete usvaja mnogo lakše, radije i potpunije. ... "Jedino natjecanje u kojemu bi dijete trebalo sudjelovati jeste natjecanje sa samim sobom", Suzukijeva je omiljena uzrečica. To je uostalom i jedino ravnopravno natjecanje. Da bismo to pravilno shvatili, potrebno je uočiti bitnu razliku između dviju vrsta glazbenog odgoja djece Jedna je ona, u kojem su svi – nastavnik, roditelji, okolina pa stoga i samo dijete – napeti u očekivanju da što prije vide rezultate; od djeteta se očekuje da mnogo nastupa, pobjeđuje na natjecanjima i ostvari blistavu umjetničku karijeru. Nasuprot tome, postoji i ona druga, koja polazi od želje da dijete uživa u glazbi kao jednom od bitnih, nezamjenjivih dijelova čovjekova svakodnevnog života. ...

Knjiga *Metoda Suzuki* može se naručiti na adresi: MATHIAS FLACIUS, G. Martinuzzi 3, 52220 LABIN, tel./faks: 052 852-264.

Igor Gjadrov: *Umijeće dirigiranja*

Prepisujem RIJEČ UREDNIKA Josipa Burjana:

"Umijeće dirigiranja – knjiga koja zacijelo znači sretan i profesionalan spoj stručnog znanja i praktičnog iskustva. Čitljiva, jasna, stručna i što je najvažnije – vrlo primjenjiva u praksi.

Igor Gjadrov, dirigent, umjetnik, pedagog, želi ovim enciklopedijskim djelom upoznati zainteresirane čitatelje, ne samo stručnjake, s dirigiranjem kao sastavnim dijelom umjetničkog stvaralaštva i glazbene umjetnosti. Pomoću četiri velike cjeline u kojima se pedagoške odrednice ilustriraju u brojnim grafičkim prikazima i primjerima iz glazbene literature, te poglavljima: Veliki dirigenti, Dirigiranje u Hrvata i Povijest dirigiranja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, prikazano je dirigiranje kao dio glazbene umjetnosti. Knjiga završava usporedbom umijeća

dirigiranja kao ključnog dijela glazbene kulture u Hrvatskoj i svijetu." ... (Josip Burjan)

Svakako treba dodati i ovo: Knjiga Igora Gjadrova *Umijeće dirigiranja* (izdanje zagrebačkog nakladnika MUSIC PLAY-a) pojavila se godinu dana nakon knjige Josipa Jerković: *Osnove dirigiranja I – Taktiranje, Osnove dirigiranja II – Interpretacija, Osnove dirigiranja III – Literatura* (izdanje Pedagoškog fakulteta u Osijeku, 2001.). Naša je sreća da se one ničim ne isključuju, nego se mogu smatrati komplementarnima, što samo govori o iznimnoj složenosti glazbene umjetnosti. Ostaje za konstatirati da bi na dva tako opsežna i kvalitetna djela s istog područja bila bi ponosne i daleko veće, bogatije i mnogoljudnije zemlje od Hrvatske. (ur.)

Ivan Obertlik: Kajdanka s glazbenim pojmovima za osnovnu školu

Kajdanka u kojoj su navedeni i opisani osnovni glazbenoteorijski pojmovi, glazbala, glazbeni oblici, povijesna razdoblja i važni skladatelji, rad je našega člana Ivana Obertlika iz Slavonskog Broda. Namijenjena je učenicima osnovnih škola. Nije i ne može biti zamjena za potrebne udžbenike, ali je dobar pjesnik i učenicima sigurno drag i dobrodošao «šalabahter» pri pisanju kontrolnih zadaća. Znajući da je

svaka prigoda da se nešto nauči i upamti dobra – pa je i svako ispitivanje učenika istodobno i njegovo poučavanje – čestitam kolegi na ideji i iznimnom trudu koji je uložio u realizaciju ovoga nastavnoga pomačala. (ur.)

Izdavač je "Posavska Hrvatska" d.o.o., Trg pobjede 7, 35000 Slavonski Brod.

Irena Paulus: *Glazba s ekrana / Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*

Izdavač: Hrvatsko muzikološko društvo i Hrvatski filmski savez
Urednici: Stanislav Tuksar, Hrvoje Turković, Zagreb, 2002.

Iz Predgovora knjige prenosimo tekst:

Kao prva knjiga o filmskoj glazbi u Hrvatskoj, "Glazba s ekrana" muzikološko-filmološkom analizom sustavno obraduje partiture hrvatskih filmova koje su svrstane po kriteriju autora, ali i vremena u kojemu su nastale. Time se nastojalo, osim pregleda autorskog rada, dobiti i povijesni pregled razvoja filmske glazbe u Hrvatskoj. Knjiga sadrži analize filmske glazbe sedamnaestorice filmskih skladatelja, a posebnim dodatkom mogu se smatrati razgovori sa skladateljima Živanom Cvitkovićem, Andelkom Klobočarom, Alfijem Kabiljom i Miljenkom Prohaskom. Obrađeno je 58 (ponajviše igranih, ali i dokumentarnih i crtanih) filmova, a tu je i sedamnaest notnih primjera te tridesetak fotografija. Uz svakog autora navedena je njegova filmografija (precizno koliko su to dopuštali prikupljeni podaci a i činjenica da neki od skladatelja još uvijek aktivno skladaju filmsku glazbu).

Među najranijim imenima hrvatske filmske glazbe navedeni su Ivo Tijardović, zaljubljenik u glazbeno kazalište, i Fran Lhotka, pobornik nacionalnog smjera u hrvatskoj glazbi. Tijardovićeva opereta usmjerenost pokazala se prikladnom u žanru omladinskog filma poput filma *Sinji galeb* (Branko Bauer, 1953.), ali i u prvom antirežimskom filmu *Ciguli Miguli* (Branko Marjanović, 1952.). S druge strane, Fran je Lhotka napisao folklornim stilizacijama pre bogatu glazbu za partizanski film *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović, 1947.), ali i glazbu za film *Svoga tela gospodar* (Fedor Hanžeković, 1957.) koja, unatoč sadržaju smještenom u seosku sredinu, nije toliko obilovala asocijacijama na narodnu glazbu. No i Lhotka i Tijardović bili su "veterani" hrvatske filmske glazbe, pa se pri skladanju nisu mogli osloniti ni na kakve postojeće domaće uzore. Bili su prisiljeni učiti na vlastitim pogreškama i ispravljati ih u hodu.

Zapravo, njihov je rad na području filmske glazbe ostao sasvim nezapažen (muzikolozi su se bavili njihovim "klasičnjim" djelima, a filmski kritičari nisu glazbu smatrali važnijim filmskim elementom), a takav je ostao i skladateljski rad njihovih nasljednika. Boris Papandopulo, Milo Cipra i Ivan Brkanović, skladateljski "trolist" povezan istom godinom rođenja (1906.), u muzikološkim se krugovima smatrao vrlo snažnim, ali su ti isti krugovi uporno previđali doprinos trojice skladatelja na području filma. Unaprijedivši tehniku skladanja u nacionalnom duhu, oni su se koristili suvremenijim postupcima, zalazili su u prošireni tonalitet i atonalitet te su se s užitkom koristili mogućnošću povezivanja različitih stilova (neo-smjerovi tada su bili vrlo popularni) koju im je ponudio filmski medij. Na primjer, Papandopulo sklada u neoromantičnom stilu u filmu *Lisinski Oktavijana Miletića* (1944.), približava se folkloru u filmu *Bakonja fra Brne* Fedora Hanžekovića (1951.), sklada holivudski kasnoromantično i funkcionalno u filmu *Mi-*

lioni na otoku Branka Bauera (1955.), a u filmu *U oluji* Vatroslava Mimice (1952.) koristi se radikalnijim glazbenim jezikom koji je bio bliži jeziku B. Papandopula u njegovim "klasičnim" glazbenim djelima.

Nešto mlađi kolege ove skladateljske skupine također dolaze iz "klasičnih" krugova, ali je njih zapravo teško nazvati pravim filmskim skladateljima, jer potpisuju samo jedan ili dva filma. Bruno Bjelinski, na primjer, sklada samo za film *Plavi devet* (Krešo Golik, 1950.), a Silvije Bombardelli za četiri filma. Ali, među ta četiri filma našao se i jedan o glazbi (*Koncert*, Branko Belan, 1954.) za koji je skladatelj nastojao pisati u duhu neoromantizma osmišljavajući raskošnu filmsku glazbu po uzoru na američke filmove tridesetih i četrdesetih godina 20. st. Za razliku od Bombardellija i Bjelinskog, Dragutin Savin je skladao za niz igranih, dokumentarnih i animiranih filmova, a u svakome je nastojao upotrijebiti nešto od njemu suvremene tehnike skladanja: ili je kombinirao neoromanično-neoimpresionističku "živu" glazbu s elektronikom (dokumentarni film *Plitvička jezera*, Sime Šimatović, 1956.) ili je odlučno stupao u prostor proširenog tonaliteta (*H 8...*, Nikola Tanhofer, 1958.). Očito: kao što su se filmaši sve sigurnije odmicali od partizanskih filmova, tako su se i skladatelji odmicali od ideologije nacionalnog smjera koja se u Hrvatskoj zadržala dugo tijekom prve polovice 20. st. Skladateljsku "klasičnu" pozadinu, doduše, još je uvijek bilo teško "podjarmiti" potrebama filma, ali je upravo Savin pokazao da želi ići u tom smjeru.

Kada je u zagrebačkoj Dubravi godine 1946. osnovana "radna organizacija za proizvodnju i promet filmova" "Dubrava film" (danas je to "Jadran film"), prvi je put otvorena mogućnost studijskog povezivanja filmskih glazbenika. Glazbeni odjel "Dubrava filma" okupljao je najpri-

MELODIJA

Masarykova ulica 13, 10000 Zagreb
tel./faks: 01/ 4855-173

MELODIJA trgovina u Zagrebu, Masarykova ulica broj 13 (u veži), nudi Vam violine, električne klavijature, pijanina, puhače, gudalačke i trzačke instrumente te note naših i inozemnih izdanja najsuvremenijih pedagoških pristupa.

U našem asortimanu imamo sve što je potrebno za razvoj i stvaranje glazbene osobnosti, i za budućeg profesionalca i za amatera.

Note i sav glazbeni pribor šaljemo pouzećem.

je glazbenike-montažere zvuka (poput Tee Brunšmid i Lidije Jojić), a zatim je, kada se za to pokazala potreba, dozvolio nekim svojim zaposlencima i skladateljsku djelatnost. Tako je Hrvatska dobila svoje prve "prave" filmske skladatelje: Vladimira Krausa-Rajterića, Anđelka Klobučara i Živana Cvitkovića. Kraus-Rajterić i Cvitković bili su zapravo samouki glazbenici (doduše, prvi je uzimao privatne satove od Ive Kirigina, a drugi kod Krste Odaka), dok je Anđelko Klobučar, skladatelj s akademskom naobrazbom i doista skladatelj "od glave do pete", prištupio odjelu jednostavno zato što je u tom trenutku bio u potrazi za poslom. No, zanimljivo, upravo se glazba "neobrazovane" dvojice počela "ponašati" filmski (obojica su bila veliki zaljubljenici u film i filmsku glazbu), dok je Klobučar, nazivajući filmsku glazbu "glazbom na metre", ipak radije skladao glazbu za koncertni podij. Filmografije skladatelja iz "Dubrava filma", za razliku od prethodnika, bile su prebogate, jer im je skladanje filmske glazbe (ali i montaža glazbe i zvukova, kao i odabir već postojeće glazbe) bio glavnji, a nekima i jedini posao.

Početkom pedesetih godina situacija u "Dubrava filmu" se promjenila, odjel se počeo raspadati, a na scenu su stupili skladatelji-samostalni umjetnici koji su se većinom bavili zabavnom glazbom. Osim Mire Belamarića koji je poznati skladatelj "klasične" glazbe, i Nikica Kalogjera i Alfi Kabiljo i Arsen Dedić, skladatelji su popularnih pjesama, Dedić i kazališne glazbe, a Kabiljo i popularnih mjuzikla. Međutim, svu je četvoricu filmsku glazbu vrlo zanimala – neki su pratili svjetska zbivanja na tom području, a neki su se i pokušali probiti "van". Međutim, ni jednom (unatoč nekim iskustvima u Americi i Engleskoj) to zapravo nije uspjelo. Ipak, formirana je snažna skladateljska grupa, čiji se rad nadovezivao ne samo na rad skladatelja iz "Dubrava filma" (koji bismo mogli usporediti s ranom holivudskom filmskom glazbom iz tridesetih i četrdesetih godina), nego i na rad njihovih svjetskih suvremenika. Nastaju i redateljsko-skladateljske veze tipa Dedić-Krelja

ili Kabiljo-Zafranović ili Kabiljo-Mimica, ali sve su te veze neobavezničnog tipa te se uspostavljaju i raskidaju ovisno o trenutnoj ponudi na filmskom tržištu. Glazba je apsolutno u službi filma. Lajtmotivički rad, kojime su već počeli baratati skladatelji "Dubrava filma", sada je uobičajen postupak. Stilovi i žanrovi su se sâmi po sebi počeli isprepledati pa su, osim "zabavnog", ti isti skladatelji "lake" glazbe pisali i neobaroknu glazbu (Goli čovjek /Obrad Gluščević, 1968./ skladatelja Nikice Kalogjere), kvazisrednjovjekovnu i renesansnu glazbu (Seljačka buna 1573. /Vatroslav Mimica, 1975./ i Banović Strahinja /Vatroslav Mimica, 1981./ skladatelja Alfija Kabilja), povremeno su zadirali u atonalitet (*Rana jesen* /Toma Janić, 1962./ Mire Belamarića, *Pad Italije* /Lordan Zafranović, 1981./ Alfija Kabilja) a ponekad su pisali raskošnu glazbu romantično-baroknih crta (*Glembajevi* /Antun Vrdoljak, 1988./ i *Donator* /Veljko Bulajić, 1989./ skladatelja Arsena Dedića). Zadiranje u "ozbiljno" došlo je do vrhunca u filmu *Pad Italije* (Lordan Zafranović, 1981.) gdje skladatelj Alfi Kabiljo, pišući kantatu *Govorenje Mikule Trudnega* za središnji dio filma, pokazuje ambiciju da se jednog dana ogleda i u skladanju glazbe za koncertni podij.

Ovoj skupini skladatelja zapravo pripadaju i skladatelji iz posljednjeg poglavlja knjige "Jazz – animirani film – jazz" – Miljenko Prohaska i Tomislav Simović. Obojica znaci na području filmske glazbe, posebni su zbog interesa prema glazbi crtanih filmova (naročito Tomislav Simović čija filmografija obuhvaća oko 200 crtanih filmova, među kojima je i glazba za crtani serijal *Profesor Baltazar* kao i glazba za jedini hrvatski film nagrađen Oscarom – *Surogat* /Dušan Vukotić, 1961./). Naravno, i Simović i Prohaska skladaju i za dokumentarne i igrane filme, a jazz nije njihov jedini glazbeni izričaj. Ipak, rukovodeći se tim izričajem i žanrom crtanih filmova kao dominantama njihovih filmografija, poglavje je zamišljeno kao početak otvaranja još jednog problemskog područja hrvatske filmske glazbe – a možda i nove knjige.

Irena Paulus: *Brainstorming : zapisi o filmskoj glazbi*

Izdavač: Hrvatsko društvo filmskih kritičara / Moderna vremena
Urednik: Zlatko Vidačković Nakladnik: Moderna vremena
Knjiga se može nabaviti na www.moderna-vremena.hr ili u knjižari Moderna vremena, Teslina 16, Zagreb, tel. 48 10 742.

Predgovor (tekst iz knjige)

Iako se glazba dovodi u svezu s filmom već vrlo rano, još u nijemome filmu, kad neki komparativni estetičari i teoretičari o novoj umjetnosti govore kao o "simfoniji slike", "uglavljenoj arhitekturi" i slično, napisi o filmskoj glazbi, razumljivo, pojavili su se tek po pojavi zvučnoga filma, tridesetih godina. Tada nastaju i prve knjige s tog područja, a o toj sastavniči filmskog djela ubrzo počinju pisati i neki istinski autoriteti, kao čuveni Hanns Eisler čije djelo *Skladanje za film* (1947) dugo služi kao uzor. Međutim, u filmološkim rapravama razmatranja filmske glazbe uglavno su bila marginalnoga karaktera, kao da su prepuštena rijetkim i za teoriju podosta neutjecajnim stručnjacima. Glazba se učestalije procjenjuje jedino u kritikama pojedinih filmova, ali i tada, ukoliko nije riječ o glazbenom filmu, kritičar posvećuje samo po koju rečenicu tom istaknutom dijelu zvučne kulise i, ne svjedočeći uvjerljivo o svom poznavanju glazbe, naznačuje o kakvoj je vrsti glazbe riječ, utvrđuje da li je glazba efektna i da li je funkcionalna. To posljednje, sve učestalije daljnijim razvojem filma, rezultira i sve češćom zamjenom sintagme *glazba u filmu* onom *filmska glazba*. Naime, umjesto da se težište stavlja na autonomnu kvalitetu glazbe, kritičari i teoretičari po-

činju je tretirati kao filmski fenomen koji vrijednost dobiva na temelju funkcionalne uklopljenosti partiture u strukturu djela. A dakako vrijedi i obrnuto: i film zasniva dio sveukupne vrijednosti na glazbenoj *dionici*. Odnosno, često ona s glazbenoga stajališta nezanimljiva glazba može postati i filmski antologiskom, kao što u mnogim slučajevima glazba dokazane vrijednosti u filmu može izgubiti svoju vrijednosnu autonomiju. Takva rasuđivanja o glazbi učvrstila su se već na početku pedesetih, no broj specijalista tek je vrlo postupno rasio. Do novoga impulsa došlo je tek negdje od sredine 1980-ih, kada se u fazi novoga horizontalnog širenja filma taj medij počinje prožimati ne samo s televizijom i video produkcijom nego i s djelatnošću diskografskih kuća, a posebno s proizvodnjom glazbenih CD-a. pa se time automatski širi krug zainteresiranih, i to ne samo onih zainteresiranih za tu novu eksploraciju filmskih partitura i pjesama nego i onih koji dobivaju novu mogućnost provjere filmskoglazbenih vrijednosti. Takav razvoj prošao je po prilici i tretman glazbe u filmu i u nas. Najprije se procjenjivala njezina autonomna vrijednost, ubrzo je naglasak prešao na filmsku glazbu, ali – iako su se u tome okušali i mnogi autoriteti što glazbene što filmske provenijencije – bavljenje filmskom glazbom nalazio se na rubu filmoloških istraživanja i kritičkih opserviranja. Do pojave Irene Paulus! Muzikologinja po struci, istinski zainteresirana za film, piše ona već više godina, piše s jednakim žarom o glazbi u klasičnim filmskim djelima, o suvremenom repertoaru, o glazbi u hrvatskim filmovima, o izdanjima filmske glazbe na CD-u. Piše ona uporno, znalački, sustavno, analitički i precizno, a o tome svjedoči i ovaj kompendij njezinih tekstova. (Ante Peterlić)

Tatjana Alajbeg, Vito Balić, Magda Poklepović Slagan: *Solfeggio za V. i VI. razred osnovne škole*

U školskoj godini 2002/03 u nastavu solfeggia u Glazbenoj školi Josipa Hatzea u Splitu uveden je novi priručnik za V. i VI. razred osnovne glazbene škole. Njegovi autori nastavnici škole – Tatjana Alajbeg, Vito Balić i Magda Poklepović Slagan, svoju su inicijativu za novim priručnikom izgradili na želji i namjeni rada solfeggia na primjerima iz literature (jednoglasni, dvoglasni te kanoni) kako bi učenici radosnije i lakše usvajali nove sadržaje. Lijepa glazba uvijek je poticajna, privlačna i korisna.

U petom i šestom razredu OGŠ predviđena je obrada alteracije (izmjenične i prohodne) u duru do 4 predznaka i u molu do 2 predznaka. Alteracijskim primjerima u duru, pridruženi su i modulacijski, također durski (tonalitet subdominante ili dominante) što otvara mogućnost

rada na modulaciji i u petom razredu.

Tonaliteti s 5 i 6 predznaka u završnim su razredima OGŠ novina, pa su kao takvi i obrađeni (ljestvica, kvintakordi na glavnim stupnjevima, kadence). Primjeri u tim tonalitetima su bez alteracija. Odabrani primjeri pokazuju velik raspon težine, pa nastavniku, kao i učijek, ostaje izbor uvjetovan mogućnostima učenika i željenim nastavnim ciljem. Primjeri uz koje autor nije naveden su didaktički zadaci, kratki i instruktivni, a mogu poslužiti i za a vista pjevanje.

Ritamske vježbe uključuju sve propisane zahtjeve (sekstola, kvintola, 6/8 mjera, polovinska mjera).

Ispitni zahtjevi iz teorije pretpostavljaju nužno teorijsko znanje pred početak srednjoškolskog glazbenog obrazovanja. (Tatjana Alajbeg)

dr. Đuro Tomašić: *Osnove glazbene teorije / Drugo izmjenjeno izdanje* Izmijenila, dopunila i uredila Anica prof. Slavka Sente

Iz recenzije akademika prof. Andelka Klobučara

Ova teorija glazbe bila je namijenjena u prvom redu kao udžbenik za studente Instituta za crkvenu glazbu pa je tako i objavljena u prilogu časopisa Sv. Cecilije. Nastala je dakle iz potrebe da se u kratkom i preglednom obliku objasne osnovni elementi glazbene teorije. Prikadna je za rad u svim školama gdje se podučava glazba, pa vjerujemo da će dobro poslužiti učenicima za usvajanje i utvrđivanje teorijske grade, nastavnicima glazbe i profesionalnim muzičarima služiti će kao podsjetnik, a bit će zanimljiva i ljubiteljima glazbene umjetnosti.

Knjiga obuhvaća osnovno teorijsko gradivo iz područja glazbe osnovnih akustičkih elemenata, sve do grade koja zahvaća kontrapunkt, harmoniju, odnosno tonski slog kao i pojmove za interpretaciju glazbe.

Djelo obiluje brojnim podacima i na razumljiv način objašnjava glazbene pojmove pa se preporuča njegovo objavljinjanje.

Iz recenzije prof. dr. Izaka Špralje

Obradovalo me je vijest da će ponovno biti objavljena knjiga *Osnove glazbene teorije* dr. Đure Tomašića, dugogodišnjeg profesora na Institutu za crkvenu glazbu Katoličkog bogoslovnog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (ICG). Dr. Đ. Tomašić, svestrano zauzeti djelatnik na imenovanom institutu, napisao je za potrebe škole ICG-a priručna pomagala iz više glazbenih disciplina ("skripta" za solfeggio, glazbeni folklor, organografiju, didaktiku, metodologiju naučnog rada itd.), a samo je udžbenik iz teorije glazbe (treba imati u vidu ondašnje gospodarske itd. (ne)mogućnosti) objavljen u nastavcima s glazbenim prilogom u *Svetoj Ceciliji* koja je od 1969. godine glasilo ICG. Taj priručnik je objavljen na poticaj tadašnjeg predstojnika ICG-a i glavnog urednika časopisa Sv. Cecilija, fra Andelka Milanovića.

Osnove glazbene teorije plod je Doktorova dugogodišnjeg djelovanja u školi ICG-a i poznavanja poznatih priručnika teorije glazbe u svijetu. Izabrani način iznošenja gradiva (da svako poglavje prate pitanja koja pomažu provjeriti stečeno znanje) vrlo je prikladan i u praksi prokušan, a poznat je u povijesti glazbe i u nas: Mihalj Šilobod-Bolšić je priručnik *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis (Kratka uputa o gregorijanskom pjevanju)*, Zagreb 1760.) napisao u obliku dijaloga između učitelja i učenika. Na kraju učitelj dijalog završava potičući

učenika da zajedno zahvale Bogu. Nadati se je da će svi oni koji se budu koristili ovim udžbenikom biti jednakog raspolaženja i prema Stvoritelju, darovatelju svakoga dobra i prema prireditelju udžbenika *Osnove glazbene teorije*.

Knjiga *Osnove glazbene teorije* dr. Đure Tomašića sticajem je okolnosti godinama bila poznata samo užoj publici. Imajući priliku služiti se i prvim izdanjem ove knjige (iz 1993.) čestitam i stručnoj suradnici Anici prof. Slavki Sente, našoj članici, na iznimnom trudu uloženom u izmjene i ponovno oživljavanje teksta dr. Đure Tomašića.

No valja istaknuti još nešto, ništa manje važno kada je riječ o glazbenostručnoj literaturi, a to je odličan ispis notnih primjera – fotografiju, koju zahvaljujemo Franciski Križnjak, kao i vrhunsku grafičku pripremu – mnogobrojne sheme zapravo su slike sastavljene od notnih i drugih glazbenih znakova, za koje su dovoljno strpljenja – prema uputama urednice – imali Božidar Bengez i Slavko Križnjak. Tako je stručna je publika ovom knjigom uistinu dobila, u sadržajnom, notografskom, grafičkom, uredničkom i svakom drugom smislu, kapitalno djelo. Šiveni uvez omogućit će čitateljima dugotrajnu upotrebu, jer ovo i jest knjiga za generacije. Nakladnik je knjige ERUDIT d.o.o., Zagreb. (ur.)

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara
Gundulićeva 4, HR-10000 Zagreb

nudi naslove:

Mali ljetopis Anne Magdalene Bach – 50 kn

Hrvatske crkvene popijevke – 50 kn

Časopis THEORIA – 20 kn

J. S. Bach: *Umjetnost fuge* BWV 1080 Višnja Mažuran, čembalo, Croatia records 2CD 5520269, 2003.

Naša znamenita čembalistica svjetske reputacije Višnja Mažuran svojom je snimkom Bachove *Umjetnosti fuge* BWV 1080 uvrstila Hrvatsku među malobrojne zemlje, koje se mogu pohvaliti čembalističkom verzijom ovoga djela.

Ovaj je iznimski projekt ostvaren uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradske uprave za kulturu grada Zagreba. Kao producent potpisala se Vida Ramuščak, tonski snimatelj i montažer je Bernard Mihalić, a snimanje je obavljeno u listopadu i studenom 2002. u Kapeli Svetog Duha u Zagrebu, na Neupertovoj kopiji francuskog čembala "Blanchet".

Dvije su fuge, kako to partitura zahtijeva, snimljene uz sudjelovanje drugog čembaliste, u ovom slučaju Krešimira Hasa. Dva odlično opremljena nosača zvuka, na svakom 41 minuta glazbe, izdanje su Croatia Recordsa (2CD 5520269).

Prateći je tekst napisala Jagoda Martinčević. Evo njegova početka: "Najprije naučiti a potom voljeti...", kaže umjetnica Višnja Mažuran o dva svoja najveća susreta s Bachovom glazbom. Na prvi, onaj s *Goldberg varijacijama* uputila se godine 1987. oboružana beskonačnim strpljenjem u rasplitanju tog jedinstvenog primjerka Bachova kontrapunktičnog tkiva. Na drugi, u susret *Umjetnosti fuge* 13 godina kasnije, stigla je pripremljena stečenim iskustvom ali i posebnim odnosom prema djelu o kojem je uoči zagrebačkog koncerta održanog u povodu 250. obljetnice Bachove smrti i obilježavanja vlastite 35. godišnjice umjetničkog djelovanja, u prosincu 2000. godine zapisala:

"Već se jako dugo bavim proučavanjem ovog djela i još ču dugo morati to činiti, a ipak, kako vrijeme odmiče, u meni sve više raste osjećaj nemoći pred tom velikom zadaćom. Vrsta je to one nemoći i strahopštovanja koju mi obični smrtnici osjećamo prema djelima genija".

Zacijelo se tako ili slično osjećaju svi koji se susreću s *Umjetnosti fuge* poduhvaćajući se tumačenja toga djela u raznim inačicama, iako su najčešće izvedbe one za glazbala s tipkama, u prvoj redu za čembalo (tek potom za glasovir ili orgulje), kojemu je majstor djelo najvjerojatnije i namijenio, iako i danas oko toga postoje stanoviti prijepori.

Svoju nedovršenu glazbenu oporuku **Johann Sebastian Bach** (1685. – 1750.) skladao je zadnjih pet godina života. Djelo je nakon poslati *Dopisnome društvu glazbenih znanosti* koje je vodio Lorenzo Christoph Mizler von Kolof a kojega je članom Bach postao još 1747. godine. Pravila Društva tražila su od svakog člana po jedno novo djelo svake godine, pa je tako Johann Sebastian u prvoj godini Društva poslao *Kanonske preobrazbe*, a godinu dana kasnije i *Glazbenu žrtvu*. *Umjetnost fuge* namjeravao je dovršiti u 1748. godini, no rad se oduljio sve do 1750. u kojоj je majstor preminuo ne dovršivši svoje, po mnogima, najgrandioznejše djelo. Nije mu sam dao ni ime, učinili su to njegovi sinovi koji su nadzirali i prvo izdanje objavljeno u godini Bachove smrti. Drugo izdanje publicirano je u Leipzigu 1752. godine s predgovorom uglednoga teoretirača Friedricha Wilhelma Marpurga no prodaja je u slijedećih nekoliko godina išla tako slabo da je Bachov sin Carl Philip Emanuel prodavši tek 30 kopija jedva uspio pokriti troškove tiskanja. Na kraju je razočarani sin prodao posljednje očeve djelo urezano na bakrene ploče tek za cijenu metala!

Vrlo dugo *Umjetnost fuge* smatralo se neizvedivim djelom, koliko zbog komplikiranosti samoga notnoga teksta koji je bio nazivan "zastrašujućim metežom" i "nesavladivim kaosom", toliko i zbog prijepora oko izvodilačke namjene. (izvadak iz teksta Jagode Martinčević)

Uz slušanje ove iznimne snimke, čitateljima predlažem proučavanje dvaju članaka u nastavku časopisa. (ur.)



Čembalo "Ruckers 1638"
kopija instrumenta Johanna Ruckersa
Russell Collection, Edinburgh

Bizzi clavicembali

BIZZI CLAVICEMBALI talijanska je obiteljska tvrtka utemeljena 1995., a svoju je djelatnost primarno usmjerila k izgradnji visokokvalitetnih kordofonih instrumenata; čembala, spineta i klavikorda. Instrumenti iz radionice Guida Bizzija, graditelja i osnivača tvrtke, svojom su kvalitetom ubrzo postigli međunarodni ugled, i prisutni su u gotovo svim europskim državama, Americi, Japanu, Novom Zelandu i dr. Rezultat su odličnog poznavanja i proučavanja stilskih obilježja te graditeljskih tehniki kordofonih instrumenata. Predstavljaju idealnu kombinaciju zvukovnog i konstrukcijskog oblikovanja te historicističkog uzusa građne i vjerno prenose zvuk te izgled povijesnih ranobaroknih, baroknih te instrumenata rokokoa i predklasike. Bizzijevi su instrumenti stoga izrazito pogodni za izvođenje talijanske, flamanske, njemačke, francuske i svake druge stare ("stilske") glazbe, a udovoljavaju i svim izazovima novije glazbe pisane za te instrumente.

Krešimir Has

Via Confalonieri, 31 - 21040 Sumirago (Varese)
tel. +39 0331 908297 - fax +39 0331 906935
www.bizziclavicembali.it
E-mail: info@bizziclavicembali.it

Ovim se prilogom *THEORIA* pridružuje raspravama o tome treba li *Umijeće fuge* izvoditi (i na kojem glazbalu) ili čitati (tj. uzeti kao udžbenik i njime samo stjecati znanje o tehničici fuge), koje su oživjele u nas pojavom diskografskog izdanja u interpretaciji Višnje Mažuran na čembalu (CR 5520269, 2003). Čini se da dvojba i nije suviše teška; *Umijeće fuge* treba svirati, o čemu se piše u sljedećem tekstu, kojim se ujedno najavljuje novo izdanje Hrvatskog društva glazbenih teoretičara. Naime, prilog je završno poglavlje iz knjige Hansa Heinricha Eggebrechta *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung [Bachovo "Umijeće fuge". Pojava i tumačenje]* (München – Mainz: 1988³) koju ćemo uskoro u cijelosti objaviti u prijevodu na hrvatski. Kako ga treba svirati, pokazala je Višnja Mažuran, pridruživši se malobrojnima kojima je to pošlo za rukom. No *Umijeće fuge* svakako treba i čitati, ali ne samo kao udžbenik o tehničici fuge, nego i onako kako to radi Ludwig Prautzsch, o čemu se piše na str. 31. (ur.)

Hans Heinrich Eggebrecht: Recepција [*Umijeća fuge*]

Prijevod s njemačkog: Nikša Gligo

Ne mogu si ovdje postaviti zadatak da u pojedinostima pričam i tumačim povijest prihvaćanja i djelovanja, razumijevanja i prosuđivanja *Umijeća fuge*. Umjesto toga samo ću ponuditi pregled da bih zatim promislio pitanje koje mi se čini naročito važnim, tj. javnu izvedbu djela u cijelini.

U ranom razdoblju, tj. u vrijeme kada se *Umijeće fuge* neposredno nakon nastanka nudilo na prodaju kao tiskovinu, njeno je prihvaćanje jednostavno bilo određeno činjenicom da se Bachovo poimanje umjetnosti, naročito u njegovu posljednjem djelu koje je moralno pokazati temeljna načela toga poimanja, više nije shvaćalo. Sastavnice umjetnosti koje su se u Bachovom *Umijeću fuge* povezale u cijelinu – kontrapunkt i skladanje, nauk i umijeće, forma i retorički sadržaj – razdvojile su se. Izmijenjeni pojam umjetnosti shvaćao je te sastavnice tako da je odbacivao ili drugačije tumačio one od njih do kojih više nije držao, čak ih više nije ni opažao ili ih je izolirao i posebno isticao kao neobičnosti.

To se dade primjerno iščitati iz predgovora *Umijeću fuge* što ga je – doduše, na poticaj Carla Philippa Emanuela Bacha – napisao berlinski teoretičar glazbe Friedrich Wilhelm Marpurg a za Uskrs 1752. godine pridodan je prvom tiskanom izdanju (nakon što se djelo najprije pojavilo bez ikakva predgovora) da bi ga se kompetentnim glasom jasnije približilo javnosti.

Kada Marpurg naglašava da Bachov način skladanja “po dubokom poznavanju i primjeni harmonije” nitko nije nadisao i kada ga suprotstavlja “zastarjelom nemuževnom pjevu” i “cupkajućim melodijama mnogih današnjih skladatelja”, tada to – premda pristrano – ukazuje na promjenu. A kada nastoji uvjeriti čitatelja da su Bachove melodijske misli po dubini istodobno i “prirodne misli” koje – kao takve – “moraju naići na odobravanje u svih ukusa”, tada on navija za Bacha s pojmom ukusa – pojmom koji počiva na “prirodnosti” – koji je kao pomodna dosjekta poslužio već i drugdje. A kada Bachovo djelo preporučuje najprije zato što posreduje “pravila fuge”, pa je zato zadatak svakoga skladatelja da se “posebno upozna s fugama i kontrapunktim”, no istodobno utvrđuje da se danas posvuda fuga drži “obnovom bezumne stare” i da riječ kontrapunkt “nježnim ušima našeg današnjeg vremena... barbarski zvuči”, tada i on – što je za njega posve razumljivo – razdvaja kontrapunkt od skladanja, izolira i pojačano naglašava udžbenički karakter djela i istodobno daje do znanja da je njegov predmet, skladanje fuge, postao nemoderan. Prije se “fuga svrstavala pod blistave ukrase crkvene ili komorne glazbe. Dok je se u prvoj još uvijek može otkriti, iz druge je posve nestala.”

Od prvog se tiskanog izdanja *Umijeća fuge* do jeseni 1756. prodalo “otprilike samo trideset primjeraka”. O tomu izvještava Carl Philipp Emanuel Bach u oglasu od 14. rujna one iste godine koje traži izdavača za bakorezne ploče što su njegovo vlasništvo, izdavača koji bi javnost upoznao s djelom i koji bi ga distribuirao. Razloge loše prodaje tiskanog izdanja, čiji se tragovi od tada posve gube, navodi Carl Philipp Emanuel u svom oglasu kada djelo hvali zato što je to “najsavršenija praktična fuga” i što “svatko tko se uči umjetnosti uz dobru teorijsku poduku kao što je Marpurgova [misli se na *Abhandlung von der Fuge*]

{*Rasprava o fugi*} u dva sveska Friedrika Wilhelma Marpruga, Berlin 1753/54] svakako mora iz ovoga naučiti kako sačiniti dobru fugu, dakle, nije mu potrebna nikakva usmena poduka koju nerijetko treba skupo plaćati”.

Tragičnost ovoga posljednjeg Bachova djela bila je u tomu što se u njemu, čim se pojavilo, vidjelo samo praktični udžbenik, vrstu zbirke primjera za nastavnu građu koju gotovo nitko više nije htio učiti.

To se promijenilo u 19. stoljeću, premda oklijevajući i uvijek ograničeno razdiobom i selekcijom slojeva djela. (Dokumenti koje je Walter Kolneder 1977. godine sakupio u IV. dijelu svoje monografije¹ nude nam vrijednu izvornu građu o ovakvoj recepciji *Umijeća fuge*.)

Glavni je poticaj došao iz postupnoga ponovnog oživljavanja interesa prema Bachovu cijelokupnom opusu kada se počelo pokazivati zanimanje i za *Umijeće fuge*. To se tiče i preradbi pet Bachovih fuga za gudački trio koje je najvjerojatnije pripravio Wolfgang Amadeus Mozart (KV 404a), a među kojima se nalazi i *Contrapunctus VIII iz Umijeća fuge* kojemu prethodi obrada stavka *Adagio e dolce* iz Bachove *Treće sonate za orgulje*. Moglo bi se prepostaviti da su ove obrade (kao i pet narednih priprava fuga iz *Dobro ugodenog klavira* za gudački kvartet, KV 405) povezane s nedjeljnim matinejama koje su se početkom osamdesetih godina održavale u kući baruna van Swietena. “Svake nedjelje u 12 sati idem k barunu van Swietenu”, pisao je Mozart ocu 10. travnja 1782, “a tamo se sviraju samo Händel i Bach. – I ja ću prirediti zbirku Bachovih fuga, kako Sebastianovih, tako i onih Emanuela i Friederica Bacha.” U praktično bavljenje Bachovim opusom ide i uvježbavanje pojedinačnih *Kontrapunkta iz Umijeća fuge* u orkestralnoj školi koja je pripadala Berlinskoj pjevačkoj akademiji, kako dokazuju knjige pokuse od 1813. do 1815. godine; no ništa nije poznato o javnoj izvedbi.

Zanimanje za udžbenički karakter djela što ga je iskazao već Mozart a koji ponajbolje nudi uvid u Bachovo harmonijsko mišljenje, u njegovo umijeće kontrapunkta i skladanja fuge, povezano je, među ostalim, i s Beethovenom, Schumannom, Brucknerom i Brahmsom: U ostavštini Ludwiga van Beethovena nalazi se prijepis (tuđom rukom) i tiskano izdanje djela (i to ono Nägelievo); Robert Schumann pripravio je 1837. klavirsku verziju čiji se autograf nalazi u njegovoj ostavštini; Anton Bruckner pripravio je kao prijepis sedamnaestogodišnjak (1840/41); Johannes Brahms pribavio je 1845. djelo kao rukopis.

Nakon pariškoga partiturnog izdanja *Umijeća fuge* još iz 1801. godine (kod izdavača Vogta čija je izdanja 1802. preuzeo Ignaz J. Pleyel) objavljeno je 1802. godine u Zürichu izdanje Hansa Georga Nägelija kao II. svezak njegove edicije pod naslovom *Musikalische Kunstwerke im Strenigen Style von J. S. Bach und anderen Meistern [Glazbena umjetnička djela u strogom stilu J. S. Bacha i drugih majstora]*, partiturno izdanje s klavirskom verzijom na dnu u dva sistema. Bach i “strog način skladanja” kao i obogaćivanje klavirske literature predstavljali su motivaciju za ovo izdanje koje je – vjerojatno istodobno – objavljeno

¹ Riječ je o djelu: Walter Kolneder, *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*, 4 sveska, Wilhelmshaven 1977 (op. prev.).

no i u Parizu, a sredinom se 19. stoljeća tu (kod Richaulta) još jednom ponovilo. 1838. godine objavljeno je *Umijeće fuge* kod C. F. Petersa u Leipzigu kao III. svezak grandiozno zamišljenog izdanja Bachovih djela. Izdao ga je Carl Czerny, notiranog na dva sistema, s prstometom, oznakama tempa i oznakama za interpretaciju, nakon što se “*Umijeće fuge* više uopće ne može naći u trgovinama muzikalijama”, kako stoji u oglasu izdavača. Dakle, proučavanje i sviranje na klaviru bilo je primarna namjera izdanja koje se – kako je utvrdio Kolneder (str. 516 i dalje) – zbog povećanja naklade stalno dotiskavalо, tako da je do 1874. godine prodano 2.700 primjeraka, a oko 20.300 primjeraka do 1926. godine. Od 1838. je, dakle, Bachovo *Umijeće fuge* stalno bilo na raspolaganju kao praktično klavirsко djelo. 1868. je lajpciški izdavač Rieter-Biedermann objavio izdanje za orgulje. A 1875. je Friedrich Wilhelm Rust izdao djelo kao partiturno izdanje s izvornim ključevima, i to kao XXV. svezak Bachovih sabranih djela. – Od analitičkih radova spomenimo publikacije Moritta Hauptmanna (*Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge [Objašnjenje uz Umijeće fuge J. S. Bacha]*, 1841), Jamesa Higgsa (*Bach Art of Fugue* [Bachovo ‘Umijeće fuge’], 1877), Huga Riemanna (*Analyse von Bachs ‘Kunst der Fuge’* [Analiza Bachova ‘Umijeća fuge’], 1894) i Salomona Jadassohna (“*Die Kunst der Fuge*” von J. S. Bach [‘Umijeće fuge’ J. S. Bacha], najprije 1895, potom kao separat, 1899).

Kao sažetak moglo bi se s pogledom na 19. stoljeće utvrditi da je Bachovo *Umijeće fuge* sve više dolazilo u svijest javnosti, i to na različitim razinama koje su se i prožimale: s jedne strane s obzirom na povećani interes prema Bachu i prema starom, strogom načinu skladanja; s druge strane s obzirom na udžbeničku literaturu za klavir i na literaturu za orgulje; no skladbu se recipiralo i kompozicijski, pa je u povijesno usmjerrenom procesu učenja služila kao uzor skladanju fuge.

Pri prosudbi *Umijeća fuge* u 19. je stoljeću u prvom planu stajalo umijeće kontrapunkta. Karakteriziralo ga se kao djelo koje pokazuje “što je moguće napraviti s temom fuge” (Forkel, 1802); divilo mu se kao “golemomu djelu” umijeća fuge (Nägeli, 1826), kao “nenadmašivu proizvodu istančanoga smisla za harmoniju” (Czerny, 1838); vidjelo se u njemu “spomenik stare stroge glazbe” u “arhitektonskoj velebnosti” (Hermann Barth, 1901), “kontrapunktu spekulaciju na visini od koje se muti u glavi” (Philipp Wolfrum, 1906). Odmjeravalo se između estetske i podučne vrijednosti: Ako se ove skladbe “promatralju samo po njihovoj glazbeno-poetskoj biti i vrijednosti”, piše 1841. Moritz Hauptmann, “ni tu se ni na trenutak neće moći previdjeti velikog majstora; no djelo ponajprije posjeduje i tendenciju drugaćiju od ove puko estetske: ono uglavnom želi podučavati.” A još je strože pisao Riemann (1894): *Umijeće fuge*, “promatrano u cijelini, ... i nije pravo umjetničko djelo nego djelo za poduku”; potrebno se “u potpunosti odmaknuti od estetskog općeg dojma djela”. Nasuprot tomu je već Philipp Spitta u drugomu svesku svoje monografije o Bachu (1880) naglasio da bi se ovo djelo krivo shvatilo “ako se u njemu ne bi prepoznalo pravo umjetničko djelo nego udžbenik iz fuge s primjerima... , skladbu neusporedivog umjetničkog savršenstva i neizmjerne dubine osjećaja”; ovo se djelo doduše “spominje s velikim strahopoštovanjem kao Bachov posljednji veliki rad”, ali je životu njemačkoga naroda ostalo gotovo strano.

Na temelju ovakva poimanja što ga je zastupao već Spitta, te potaknut duhom dvadesetih godina 20. stoljeća i nadahnut osobnim entuzijazmom zrio je u mladom, već od malena nadarenom berlinskom studentu matematike Wolfgangu Graeseru plan javne, grandiozne izvedbe Bachovog *Umijeća fuge*. U opsežnom članku pod naslovom *Bachs ‘Kunst der Fuge’* [Bachovo ‘Umijeće fuge’], objavljenom 1924. godine u Bachovu godišnjaku, koji je najavio promjenu u prosudbi djela, nazvao je on *Umijeće fuge* “jednim od najčišćih, najsavršenijih otjelovljenja ovoga našeg [zapadnjačkog] duha”, “jednim od najdragočenijih dobara nacije”. “Njemački se narod u dobu potlačenosti,

unutarnjeg i vanjskog siromaštva mora prisjetiti svojih velikih svjetsko povijesnih duhova.”

Izvedba koju je organizirao Graeser, a koju se od tada posvuda nazivalo “praizvedbom”, održana je – nakon svladavanja brojnih otpora od strane onih koji su još uvijek sumnjali u “estetsku vrijednost” djela – pod ravnanjem Karla Straubea u crkvi sv. Tome u Leipzigu 26. lipnja 1927. godine, i to u verziji za gudački kvartet, gudački orkestar, trube, trombone, oboe, fagote, orgulje i čembalo, koju je pripravio Graeser. Fuge su se izvodile u slijedu što ih je obrazložio Graeser i u sastavu koji je podrazumijevao zvukovni rast, te – po uputi u dirigentskoj partituri – s krajnje ekspresivnom gestom. Nakon što su trube i tromboni “tvrdi i ukočeno” izveli kraj fragmenta zazučao je koral što su ga izvodili gudači i orgulje.

Snažno je bilo djelovanje na slušatelje. Alfred Heuss govorio je o “možda najvećem instrumentalnom događaju cijelog ovog stoljeća”. Izvedba je “bila služba božja” (Felix Stössinger), Bachovo ime pojavilo se “kao ime sveca” (Hugo Löbmann). Od tada se djelo odjednom počelo sve više koncertno izvoditi: po popisu izvedbi koji je sačinio Walter Kolneder (V. dio) 1928. godine dvadeset puta, 1929. sedamnaest puta, 1930. deset puta itd. A razvio se i recepcijski vokabular auratskih superlativa koji nerijetko više govori o recipijentima nego o djelu, a koji traje još i danas: “golemo zdanje ove svjetske fuge” (Hugo Löbmann, 1927), “matematika kozmosa” (Richard Benz, 1935), “najnjemački glazbeno djelo koje tjera na razmišljanje” (Erich Doflein, 1936), “dio kasnoga srednjovjekovlja” (Arnold Schering, 1941), “ogromni fugalni kozmos od 2.032 takta” (Georg Bieri, 1950), “kiklopski torzo koji je za sobom ostavio nasljeđe tisućugodišnje povijesti” (Friedrich Blume, 1951), “posljednje oduhovljenje kontrapunktike, oslobođene zvuka, oslobođene riječi” (Karl Gustav Fellerer, 1966), “snažna manifestacija duhovnoga Ja” (Karl F. Wengert, 1975)..

Ono što se sa zadivljenjušću otkrilo od ove znamenite izvedbe *Umijeća fuge* bilo je ono svojstvo djela što ga je Alban Berg sažeo u riječima: “najdublja glazba”. “Jučer Bachovo ‘Umijeće fuge’. Divno!!”, pisao je on u proljeće 1928. svojoj supruzi. “Djelo što ga se do sada držalo matematikom a instrumentirao ga je neki mlađi Nijemac: *najdublja glazba!!*” U toj je zadivljenosti sudjelovala i ona strana djela koju se recipiralo kao “matematičku”, poučnu, učenu, apstraktno artificijelnu, bilo tako da se uočavala njegova interpretacijska vrijednost “unatoč” kontrapunktome umijeću ili pak tako da je upravo ono, shvaćeno kao odraz kozmičkoga reda, pojačavalo mističko preobraženje.

*

Praksa javnoga izvođenja *Umijeća fuge* koju je uveo Wolfgang Graeser – bez obzira na to što ga se otkrilo kao “najdublju glazbu” – pripisala je ovomu djelu problematiku koja se uz njega lijepi kao ni uz koje drugo djelo i koja je nerješiva. Ona je najdublje utemeljena u činjenici da se *Umijeće fuge* u koncertnoj izvedbi prevodi u način postojanja na koji Bach u ovomu djelu nije smjerao.

Nakon objavljivanja djela bila je u svaku dobu moguća izvedba pojedinačnih komada, i to onako kako je Bach zamišljaо, u krugovima znalaca i ljubitelja – ali o tomu ionako ništa ne znamo. No za potpunu izvedbu *Umijeća fuge* pred slušateljstvom je, s obzirom na tadašnje vrijeme, nezamislivo kakvo prikladno mjesto i prilika, može je se samo zamisliti. Već trajanje djela protuslovi – na što je upozorio Werner Breig (1982) – ikakvoj mogućnosti suvremene izvedbe. Instrumentalno djelo namijenjeno izvedbi (koncert, sonata, suita) trajalo je u Bachovo vrijeme od 15 do 20 minuta, dok izvedba *Umijeća fuge* zahtijeva oko 90 minuta. *Goldberg-varijacije* traju oko 45 minuta (ako se ispuste ponavljanja), ali se ni njih, s obzirom na običaje Bachova vremena, nije izvodilo u cijelosti, premda su – za razliku od *Umijeća fuge* – ponajprije bile određene za sviranje: One su – kako to razlikuje Breig – doduše “skladani ciklus” ali ne i “ciklus za izvedbu”.

Bach je sve komade u *Umijeću fuge* skladao tako da ih se može

izvoditi na (pedalnom) čembalu ili na orguljama – osim troglasne zrcalne fuge kojoj je pridodao sviračku verziju za dva čembala, budući da demonstracija zrcalnog dvostrukog kontrapunkta nije bila moguća na jednomu instrumentu. No svirljivost ovog ciklusa fuga primarno nema nikakve veze s njegovom interpretacijom nego odgovara poučnom karakteru djela: ono što je skladano mora biti i svirljivo, a ono što je određeno za učenje mora biti u stanju odsvirati samo jedan svi-rač, tj. učenik.

Tako se ni partiturna notacija, u koju je Bach – kako pokazuje autograf četverostrukе fuge – za tisak prepisao fuge koje su najprije bile notirane u dva sistema, ne smije shvatiti kao otvorena ponuda za instrumentaciju, nego kao forma demonstracije kontrapunktnog tretiranja dionica koja odgovara namjeri poduke.

Ni umjetnička razina pojedinačnih komada za poduku nije nikakav znak da je riječ o glazbi koja je namijenjena slušanju jer ona odgovara Bachovu poimanju poduke u kojoj se demonstracija kontrapunktnoga postupka vezuje uz zahtjev za umjetničkom kvalitetom.

A ni sama umjetnost u izgradnji cjeline (bogatstvo odnosa među *Kontrapunktima*, ciklička dispozicija, osnosimetrični poredak i retorički iskaz) ne zahtijeva realizaciju u zvuku. Karakter je djela u tim značajkama u potpunosti izražen, no ne u smjeru izvedbe nego također i u ispunjenju onog poimanja poduke u kojem je djelo za poduku istodobno i umjetničko djelo, a umjetničko djelo istodobno i djelo koje prikazuje određeni kompozicijski problem. No ovo je drugo u *Umijeće fuge* ostvareno na jedinstven način po tomu što vrijednost prikaza ostaje unutar vrijednosti poduke i demonstracije, pa se ne misli na ostvarenje prikaza putem izvedbe djela; ona ovdje nije uključena. No to ne znači da se danas Bachovo *Umijeće fuge* ne smije izvoditi koncertno. O tomu nema govora. Ali treba misliti o tomu da se ovo djelo – i bez obzira na pitanje trajanja izvedbe koje se danas spram Bachova vremena može drugačije prosudjivati – pritom transponira u sferu koja mu izvorno ne pripada i da zato nastaju problemi izvedbe koji su nerješivi.

To se ponajprije odnosi na pitanje izbora instrumenata. U koncertnoj izvedbi otpada moment kućnoga proučavanja skladbe koje motivira njezinu izvodljivost na klaviru. Sada izbor instrumenata više ne određuje poduka kao svrha nego djelovanje kao svrha. Pritom su čembalo i orgulje mogućnosti pored mnogih drugih. Dok se kod orgulja mogu rabiti jačine zvuka i boje registara, čembalo je u prednosti upravo zato jer relativna tonska uravnoteženost instrumenta odgovara slogovno tehničkoj i izražajnoj ravnomjernosti dionica, a osim toga je klavir sa žicama pogodan za transparentnu čujnost kontrapunktnoga sloga [...]. Nedostatak je u tomu što je barem za izvedbu troglasne zrcalne fuge potreban drugi svirač s drugim instrumentom čime nastaje posve neobična podjela uloga. Osim toga tonska uravnoteženost čembala ne odgovara momentu djelovanja ovako opsežnog djela, pogotovo zato što ovim fugama – za razliku od *Dobro ugodenog klavira* ili od *Goldberg-varijacija* – osjetno manjka klavirski svirački moment.

Izvedbe *Umijeće fuge* u verziji za instrumentalni ansambl, bilo da je riječ o velikom orkestru koji je rabio Graeser bilo o komornom orkestru, što je danas najčešće slučaj, bez sumnje olakšavaju prihvaćanje djela u cjelini i pojačavaju njegovo djelovanje, no svejedno ih Bach ništo nije podrazumijevao, ni s obzirom na fakturu glazbenoga sloga.

Takve izvedbe pretpostavljaju čin instrumentacije, pa tako u svakomu slučaju i obradu izvornika koja u *Umijeće fuge* neizbjježno uključuje i vrlo visoki stupanj subjektivne interpretacije pa tako uopće ne odgovara ili tek uvjetno odgovara namjerama ovog kontrapunktnoga djela. Jer svaka zvukovna boja – oboja, truba, trombon itd. – donosi sa sobom i neki zvukovni karakter – elegijski, svečani, dostojanstveni itd. – koji se s retoričkim iskazom neke dionice može povezati samo interpretacijski, točnije: tako da se kroz tu interpretaciju uključi i obrada. Mora li npr. passus duriusculus u figuracijskoj kombinaciji sa suspirationes i quartae falsae zvučati "elegijski" (oboa), "agresivno" (klarinet) ili "sa-

brano" (violina)?² Ovdje se glazbi nešto nameće što joj je strano: Moraju se donijeti odluke o iskazu glazbe koji je u *Umijeće fuge* tako snažan zato što se skladba osjetilno ne predočuje (moglo bi se reći: otvara prema van) preko instrumentalne boje i dinamike nego na strukturnoj razini ostaje u stanju mirovanja. A usto je orkestracija gotovo neizbjježno u suprotnosti s isticanjem ili potiskivanjem teme, kontrasubjekta ili kakve kontrapunktne dionice općenito, ne samo zbog izjednačavanja svih dionica nego i zbog jednake važnosti njihovog iskaza; tako npr. može kontrapunktni komentar nekog izlaganja teme biti isto toliko važan kao i zvučanje same teme a kontrapunktna i retorička kompozicijska ideja kakve fuge, npr. igra s ligaturama i atakama u *Contrapunctus I*, stalna punktirana gesta u *Contrapunctus II* itd., ne može se jednostavno "rasporediti" na različite zvukovne boje. Naravno, ovime se ne izriče никакva "zabrana" izvedbe *Umijeće fuge* od strane kakva ansambla. Ona je podjednako moguća kao i ma koja naredna obrada. No u tom slučaju samo uvjetno može još uvijek biti riječi o Bachovu djelu. – *Umijeće fuge* samo po sebi ne nudi nikakvo rješenje za koncertnu izvedbu. Ono na primjeran način sadrži predstavljačku vrijednost po sebi, no nije skladano kao predstavljačka glazba. Tu postoje samo pokušaji rješenja, kompromisi, nikakvo savršeno rješenje. Ali baš to svaki put ponovno potiče i draži interpreta da se upusti u rješavanje ove problematike. Ako samo zna da ona tu postoji. I koliko postoji.

Naredni nerješiv problem pri koncertnoj izvedbi *Umijeća fuge* jest njen fragmentarni završetak. To doduše nije kompozicijska odlika djela nego posljedica izvanjskog utjecaja koji, međutim, kroz samo djelo postaje problem izvedbe. Jer fragmentarni se završetak na koncertu vezuje kod slušatelja uz neizbjježne misli: "Bach!" – "djelo s vrha svjetske literature" – "posljednje djelo" – "... autor je preminuo". Fragment fuge ne može se ispustiti jer bi onda manjkao kompozicijski i retorički vrhunac. A svaki pokušaj da se fragment fuge dovrši boluje od manjka autentičnosti. Ako se, međutim, dionice – sukladno autografu – fragmentarno prekinu, onda je neizbjježan šok zbog skrušenosti što ga stvaraju one neizbjježne misli. I tako se djelu pridaje djelovanje koje mu ne pripada. Ako se nakon prekida dionica izvede koral, onda nastaje isti učinak, onaj što ga se ovako – gotovo bezobzirno – opisuje u izvještaju o izvedbi na Njemačkom Bachovom festivalu u Kasellu 1928. godine: "Kada su se iznenada prekinule posljednje Bachove note u snažnoj četverostrukoj fugi s temom BACH i kada je tiho poput sfera započeo završni koral 'Vor deinem Thron', spopala nas je vječnost. Stoeći su slušatelji osluškivali lebdeće zvukovlje, potreseni bolnom tugom. Nije se čuo nikakav aplauz, mistično se naslućivalo sjenu smrti, tajanstveno obliče majstora na samrti..."

Ni ovdje uopće ne postoje nikakva rješenja, samo pokušaji, možda i nove dosjetke (moglo bi se npr. na kraju umjesto korala izvesti kakva blistava Bachova skladba u duru). No sve su to rješenja u nuždi. Strogo uzveši: Dok se u koncertnoj interpretaciji *Umijeća fuge* uskraćuje djelovanje na razini orkestralne interpretacije, to je djelovanje s obzirom na fragmentarni zaključak krovotvoreno.

Napokon, uz koncertnu izvedbu *Umijeća fuge* vezuje se još i treći problem, zahtjevnost. O njemu neću općenito prosudjivati. Jer tko će odlučiti što je danas za posjetitelja koncerata zahtjevno a što ne? Kada priznajem da mi je kao slušatelju integralna izvedba ovoga djela prenaporna, onda govorim samo o sebi. Pokušat ću objasniti zašto mi je prenaporna.

Vjerujem da ne postoji nijedno djelo usporedivog opsega, pa ni Bachovo, koje je u cijelosti skladano ovako koncentrirano i gusto kao što je to *Umijeće fuge*. Ono je kompozicijski toliko okrenuto prema sebi,

2 Passus duriusculus (tvrdi pomak) jest glazbena retorička figura koja podrazumijeva kromatski pomak, silazni ili uzlazni, suspirations (uzdasi) su figure u kojima se učinak uzdaha postiže umetanjem pauza a quartae falsae (krive kvarte) su tritonusi (op. prev.).

toliko ostaje pri sebi i toliko malo u obzir uzima zajedništvo uživanja i kontemplacije, ozbiljnost značenja i osjetilne igre, počinka i naprezanja pri apercepciji – zajedništvo okretanja prema unutra i prema van koje ipak u različitim stupnjevima sadrži i nudi svako drugo glazbeno djelo koje je namijenjeno javnoj izvedbi.

Suvišno je kazati da ovo ne treba shvatiti kao da je riječ o apstraktnoj glazbi za proučavanje koja ne posjeduje nikakvo izražajno značenje i nikakvu predstavljačku vrijednost. Moja je interpretacija djela nastojala dokazati upravo suprotno. No to je suprotno ovdje čvrsto vezano uz nešto drugo, naime uz namjeru podučavanja i demonstriranja kontrapunktnoga skladanja u mediju fuge kao forme: Kompozicijska gustoća, koja predstavlja veliki zahtjev za slušatelja djela u cjelini, ovdje ni ne pomišlja na slušatelja nego je način pojavljivanja ideje demonstracije. A predstavljačku se vrijednost ovdje ne da izolirati primjereno koncertnoj situaciji nego se čvrsto povezuje uz ideju demonstracije.

U 18. se stoljeću na *Bachovo Umijeće fuge* gledalo kao na praktični nauk o predmetu što ga nitko više nije htio učiti. U 19. se stoljeću, ne bez historizirajuće geste, počelo diviti kontrapunktnom fugalnom umijeću sačuvanom u ovomu djelu a da se pritom nije spoznalo dubinu glazbe. U 20. je stoljeću baš ta dubina dovela do odvajanja predstavljačke vrijednosti djela od one demonstracijske, pa je tako predstavljačka vrijednost postala i umjetnička vrijednost.

Neka se *Umijeće fuge* samo izvodi, javno, u koncertnim dvoranama i u crkvenim prostorima, danas i sutra; neka se i dalje postavljaju problemi izvedbe u svoj njihovoj nerješivosti. Ova glazba može za mene biti savršena samo ako je mislim, ako je znam i ako je u sebi nosim.



Ludwig Prautzsch: *Pred Tvoje prijestolje stupam* *Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha*

S njemačkog prevela: Vesna Ivančević Ježek

Izvadak (str. 110 – 120) iz knjige *VOR DEINEN THRON TRETE ICH HIERMIT. Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs*. Edition no. 24.008, Copyright 1992 by Carus-Verlag, Stuttgart, Germany, sva prava pridržana

Psalam 17 – Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta

- 1 Počuj, Jahve pravedni, i vapaj mi poslušaj, usliši molitvu iz usta iskrenih.
- 2 Od tebe nek mi dođe presuda, tvoje oči vide što je pravo.
- 3 Istraži mi srce, pohodi noću, ognjem me iskušaj, al' u meni nećeš naći bezakonja.
- 7 Proslavi na meni dobrotu svoju, ti koji od dušmana izbavljaš one što se utječu desnici tvojoj.
- 8 Čuvaj me ko zjenicu oka, sakrij me u sjenu krila svojih
- 9 od zlotvora što na me nasreću. Dušmani me bijesni opkoljuju, ...
- 11 Koraci njini sad me okružuju, smjeraju da me na zemlju obore;
- 12 slični lavu dok se, zinuv, na plijen obara i laviću što vreba u potaju.
- 15 A ja ču u pravdi gledati lice tvoje, i jednom kad se probudim, sit će ga se nagledati.

Ovaj bismo psalam trebali tumačiti polazeći od posljednjega stiha. Dok psalam 16 prikazuje uskrsnuće i uznesenje, ovdje se u 15. stihu pridružuje molitva da se Boga gleda neposredno u vječnome životu. To je moguće samo "u pravdi", i to onoj koju može dati jedino Bog. Stihovi 2. do 12., ovdje u selektivnom prikazu, govore o sudu Božjem.



Dušmane koji "me bijesno opkoljuju" valja shvatiti kao naznaku sotone koji pred Bogom optužuje čovjeka. Opravdanje dat će sam Bog: "Od tebe nek mi dođe presuda" (2. stih); i 7. i 8. stih obraćaju se Spasitelju koji čovjeka što mu se utječe štiti od sotone. Tema (v. notni primjer) u zbroju svojih 54 nota = 2 x 3 x 3 x 3 sadrži simbol Krista (2) u slavi Božjoj (3³). Isto tako joj figure upućuju na spasitelja. Uvodne sekstole svojim lelujajući valovitim lukovima ocrtavaju krila koja se spominju u 8. stihu. Nakon njih slijedi slika za sjenu krila: obrat linije sekstola u taktvima 2 i 3 do tona *d* u taktu 4.

Ta linija, naravno, samo u velikim crtama slijedi liniju sekstolnih figura te ih dvostruko produžuje, kao što uostalom i kakva sjena ocrtava samo obris najčešće uvećanog lika. Figura za krila i sjenu obuhvaća 21 ton, što podsjeća na križ kojim Bog svoje vjernike štiti od sotone.

U taktvima 4 i 5 slijedi figura za križ čija horizontalna os seže od tona *d* u taktu 4 do tona *d* na početku takta 6, dok je vertikala velika katabaza tonova *b* – *cis* – *a* koji ujedno sadrže i *saltus duriusculus*, "tvrd skok" s nastavkom u tmezisu: figuri za Kristovu smrt. Taj se *saltus du-*

riuscus sastoji od 27. i 28. tona te predstavlja središte cijele teme. U posljednjem odsjeku teme prepoznajemo drugu presliku sjene krila.

Temu dijele dvije osminske stanke tako da srednji dio od 14 tonova okružuju dva odsjeka od po 28 i 12 tonova. Broj 14 simbol je za BAC-Ha, zaštićenog "ko zjenica oka", a tonska figura koja ga predstavlja nalazi se u dubini "u sjeni njegovih krila".

Ipak, i ovdje vjerojatno broj 14 treba shvatiti istodobno kao simbol Krista čovjeka. Prikazuje se njegov ulazak u vječno carstvo, stoji pred sudom Božjim i riječima 3. stiha psalma govorit: "Istraži mi srce ... al' u meni nećeš nać bezakonja." Bach je slijedio i ovu misao: Dok se u svim drugim kanonima javljaju sitna odstupanja i pogreške u kanonskoj tehniči, ovaj se odlikuje bezgrešnim savršenstvom!

Misli posljednjeg stiha psalma, viziju gledanja lica Božjega, Bach pokušava prenijeti u strog a istodobno bogato raščlanjen oblik kanona. Kao sastavnice Bachu služe isključivo tema razvedena u četirima različitim varijacijama i kratka intermezza sastavljena od sekstolnog motiva glave teme. Najprije želimo steći pregled nad glazbenim elementima, formalnom raščlambom i brojevno-simboličnim ustrojstvom kanona.

Već u ovom vrsnom, diferenciranom i istodobno pravilnom glazbenom i matematičkom ustrojstvu možemo prepoznati prikaz slike Božje u smislu kozmičke harmonije. No, Bach je želio više: Želio je glazbenim figurama i simboličnim brojevima reproducirati biblijske iskaze koji opisuju gledanje lica Božjega, vječno poklonstvo pred Božjim prijestoljem što nalazimo u 4. i 5. poglavju Otkrivenja vidioca Ivana.

Otk. 4

- 2 Smjesta padoh u zanos. I gle: u nebu je stajalo prijestolje, i "na prijestolju je sjedio Netko".
- 4 "Oko prijestolja" još (vidjeh) dvadeset i četiri prijestolja na kojima su sjedila dvadeset i četiri Starca, obučena u bijele haljine, sa zlatnim krunama na svojim glavama.
- 5 ... Pred prijestoljem gori sedam zubalja, to jest sedam Duhova Božjih.
- 6 ... "Između prijestolja" i onih "oko prijestolja četiri Bića", sprjeda i straga "puna očju".

- 7 "Prvo" je Biće slično "lavu"; "drugo" je Biće slično "juncu"; "treće" Biće "ima lice" kao "u čovjeka", "a četvrto" Biće sliči "orlu" u letu.
- 8 Četiri Bića, "svako od njih sa po šest krila", "puna" su "očiju okolo" i iznutra. Bića bez prestanka – dan i noć – ponavljaju: "Svet, svet, svet Bog, Gospodar, Svemogući", koji bijaše, 'koji jest' i koji će doći!"
- 9 Svaki put kad bi Bića priznala slavu, čast i zahvalu onomu "koji sjedi na prijestolju", onomu "koji živi" u vijeće vjekova,
- 10 padala bi dvadeset i četiri Starca pred onim "koji sjedi na prijestolju", i poklanjali bi se onome "koji živi" u vijeće vjekova, i odlagali bi svoje krune pred prijestoljem govoreći:
- 11 "Dostojan si, naš Gospodine i naš Bože, da primiš slavu, čast i moć, jer ti si stvorio sve: sve tvojoj volji duguje postojanje i stvaranje."

Otk. 5

- 6 Tada opazih između prijestolja s četirima Bićima i između Staraca "Janje" gdje stoji kao "zaklano". Imalo je sedam rogova i "sedam očiju", to jest sedam Duhova Božjih poslanih "po svoj zemlji".
- 7 Janje se primaknu da uzme knigu iz desnice onoga "koji sjedi na prijestolju".
- 8 Kad uze knjigu, četiri Bića padoše pred Janjetom zajedno sa dvadeset i četiri Starca, od kojih je svaki držao citru i zlatne čaše punе kâda", a to su "molitve" svetih.
- 9 Pjevali su novu pjesmu: "Kadar si da uzmeš knjigu i da otvorиш njezine pečate, jer si bio zaklan i svojom krvu iskupio Bogu ljude od svakoga plemena, jezika, puka i naroda,
- 10 i učinio ih 'za našega Boga' 'kraljevstvom svećenikâ' i oni će kraljevati na zemljilj!"
- 11 Zatim, u viđenju, čuh glas mnogih anđela skupljenih oko prijestolja, oko Bićâ i Staraca. Njihov broj bijaše "deset tisuća puta deset tisuća i tisuću puta tisuću",

Canon alla Duodecima

1a. Tema i varijacije

broj tonova

54

54

56

52

52

1b. Intermezza i finale

a, a', a" itd. motivi i njihove inačice

2. Glazbeni oblik

3. Brojčana struktura tonova

Sopran	- 54 54 56		54 54 56 52		52 54 54 56		54 54 56 52		52
		14		30		14		30	27
Bas	54 54 56 52		52 54 54 56		54 54 56 52		52 54 54 56		54
	380 = 2x10x19		432 = 12x36		432 = 12x36		432 = 12x36		133 = 7x19
					1296 = 36x36				
					513 = 3x3x3x19				

objašnjenja: t tema
1, 2, 3, 4 varijacije
a, a'', d, e, e' motivi (usp. pregled 1a)
kose crte povezuju dijelove koji su u kanonskom odnosu
_____ kanon u duodecimi, - - - - kanon u oktavi,
šrafirani dijelovi viši su za jednu duodecimu

- 12 a pjevali su jakim glasom: "Dostojno je 'Janje' koje je 'zaklano' da primi moć, bogatstvo, mudrost, snagu, čast, slavu i hvalu!"
 - 13 I čuh sva stvorenja na nebu, na zemlji, pod zemljom i na moru sa svim bićima što se u njima nalaze gdje govore: "Onomu koji sjedi na prijestolju, i Janjetu: hvala, čast, slava i vlast u vijeke vjekova!"
 - 14 I četiri Bića odgovore: "Amen!" Starci padoše i pokloniše se.

Najprije nam mora biti jasno da ovaj je kanon kružni te da se stalno vraća na početak. Na taj način nastaje krug koji sadrži devet puta temu, 24 varijacije i 4 intermezza. U tim brojevima prepoznajemo simbole Boga (9), Starce i Bića koja se spominju u ovim dvama poglavljima Otkrivenja. Prva tema s kojom kanon započinje strogo uzevši još ne pripada krugu, već je izvor cijelog razvoja. Prebrojavajući varijacije i intermezza moramo uzeti u obzir da varijacije nikada ne počinju u oba glasa istodobno nego uvek međusobno pomaknute za pola takta, što se u našem pregledu nije moglo prikazati. Intermezza, s druge strane, nastupaju u oba glasa istodobno.

Varijacije prikazuju pjevanje slave dvadeset i četiriju Staraca pred prijestoljem kojemu se pridružuju anđeli i sva stvorena (5. pogl. st. 11 i sl.). Ovdje su reproducirana četiri takva pjevanja kojima odgovaraju četiri varijacijska oblika teme.

Prvo pjevanja Staraca u posljednjem stihu 4. poglavlja slavi Boga kao stvoritelja svega što postoji. Prva varijacija prikazuje ovu misao

figurom i brojem: Nakon prvih sedam tonova – sedmica vjerojatno upućuje na sedam Duhova Božjih (Otk 4,5) – slijedi ljestvica koja obuhvaća oktavu. Tu je figura Bach i u drugim djelima rabio kao simbol svega svijeta; sjetimo se samo arije basa u Božičnom oratoriju “Großer Herr und starker König“ (Veliki Gospodine i moćni kralju) gdje bas uz riječi “der Erden Pracht” (veličanstvenost zemlje, prevesti?) pjeva raštuću ljestvicu u d-duru. U izvornom svjetovnom obliku ovoga djela, u kantati “Herkules auf dem Scheidewege” (Herkul na raspuću) ova je figura bila povezana s riječima “diesen Kreis der Erd” (ovu zemaljsku kružnicu). I u instrumentalnim se dionicama arije ponavljaju figure ljestvica preko cijele oktavе.

Simbolično je značenje i najdužeg, 19. tona prve varijacije koji kao takav upućuje na prijestolje Božje, isto tako i zbroja od 54 tona = $2 \times 3 \times 3 \times 3$, simbola Boga (3) i njegova sina (2).

Drugi hvalospjev počinje u 9. stihu 5. poglavlja i obraća se Janjetu. Iskaz ove "nove pjesme" simbolički prikazuje 2. varijacija koja započinje s odsjekom od 18 tonova = $2 \times 3 \times 3$, simbolizirajući sina (2) Božjega (3). Na početku zastajanjem na punktiranim četvrtinkama nastaju dvije tonske skupine od po sedam tonova što odgovara simbolu za sedam rogova i sedam očiju Janjeta (st. 6.). Nakon osminske stanke, tmezisa, slijedi dio od 10 tonova koji vodi duboko do osnovnog tona *D*, u katabazu koja također završava u tmezisu. Figura i broj upućuju na Krista, jaganjca Božjeg zaklanog radi Zakona. Posljednji dio čini 28 tonova, zbroj dvadeset i četirišu Staraca i četirišu Bića koji zajedno pje-

vaju drugu hvalu (st. 8.). Lanac tih 28 tonova uzdiže se iz dubine u koju je zapala katabaza kao figura Kristova umiranja: Janje je svoje iskupilo iz smrti i pakla. Varijacija ima ukupno 56 tonova = 4 x 14, simbol svijeta (4) i čovječanstva (14) koje je, prema riječima ovih stihova, Janje iskupilo Bogu.

Treća se varijacija odnosi na treći hvalospjev koji u 11. i 12. stihu pjevaju anđeli, Starci i Bića. Tmezis od dviju četrvrtnih stanki oву varijaciju dijeli na dva dijela. Prvi sačinjava 35 tonova s najdužim 21. tonom kao simbolom za Sina (SOHN) (35 kao obrat od 53) Božjega koji je umro na križu (21). Slično kao i druga varijacija i ovaj dio katabazično vodi do tona D. Drugi dio sastoji se od 7 tonova u uzlaznim skokovima kakve sadrži i prva varijacija koja slavi Boga moćnog stvoritelja. Tako vjerojatno i ovdje figura anabaze simbolizira snagu i moć danu Janjetu. Sedam tonova, međutim, ukazuje na sedmerostruku hvalu anđela: moć, bogatstvo, mudrost, snaga, čast, slava i hvala.

Treći dio ove varijacije sadrži katabazu u obliku *saltus duriusculusa* koji skače na smanjenu septimu koja vodi još dublje negoli katabazu u prvom dijelu. Ova figura ponovno podsjeća na zaklano Janje koje je radi Zakona (10 tonova) otišlo u smrt. Središte je ove tonske skupine 47. ton, ujedno i najduži u cijeloj varijaciji. Ovdje se javlja brojčani simbol Gospodina (HERR = 47). Zbroj tonova treće varijacije je 52 = 2 x 2 x 13 i simbol da andeoska hvala ide ubijenom (13) sinu Božjem (2), "zaklanom Janjetu".

Četvrti hvalospjev u 13. stihu 5. poglavljia usmjeren je onomu koji sjedi na prijestolju i Janjetu. Zato četvrta varijacija sadrži dva brojčana simbola: najduži, 19. ton ukazuje na prijestolje Božje i zbroj od 52 tona = 2 x 2 x 13 koje smo upravo u trećoj varijaciji susreli kao simbol zaklanog janjeta. Povrh toga, u četvrtuo se varijaciji javlja nekoliko anabazičnih figura koje valja shvatiti kao simbole snage i života: to su skokoviti motivi u prvoj i trećoj varijaciji i dva oktavna skoka kojima se samo u prvoj varijaciji nalazi paralela.

Ako pogledamo kanonske odnose između dva glasa u odsjecima teme i njezinih varijacija (pregled 2), uočit ćemo da Bach ne zadržava stalno kanonski interval duodecime iz naslova - slično kao u kanonu u decimi - već da interpolira dijelove u kanonu u oktavi. Čestim ponavljanjem jednakih dijelova nastaje obilje kanonskih veza, tako se da naposljetku više ne može razlikovati koja dionica prednjači, a koja odgovara.

Ipak se ističe niz odsjeka koji su viši za duodecimu od korespondentnih mesta, i svi su u soprani tako da možemo prepostaviti da je posrijedi slično simbolično značenje dvaju glasova kakvo smo prepoznali u kanonu u decimi: sopran se odnosi na gornji svijet, na nebo, a bas na zemaljsko područje. No, oboje sada treba sagledavati u tjesnoj isprepletjenosti: Vidjelac Ivan na zemlji jednako kao i govornik 17. psalma i Johann Sebastian Bach u svojoj *musicae speculativae*, svi oni u svojoj viziji kao da gledaju u vječnost, hvalospjevi izabranika pred prijestoljem Božnjim, međutim, kruže stalno oko Boga koji je sišao na zemlju i oko Janjeta koje je otišlo u smrt.

No, te misli možemo slijediti još znatno detaljnije. Kada tema i dvije prve varijacije nastupaju ponajprije u kanonu u duodecimi, to predstavlja hvalu Boga na nebu. Druga provedba u soprani donosi temu i prve tri varijacije u kanonu u oktavi, a tema i varijacije u soprani za kvintu su dublje nego prije toga i time u istom tonalitetu kao odgovarajući dijelovi u basu. To je figura poniženja Boga, Janjeta koje dopušta da bude zaklano kako bi iskupilo ljude. Treća varijacija uvijek nastupa u kanonu u oktavi, odnosi se na treći hvalospjev koji se bavi isključivo zaklanim Janjetom. Četvrta varijacija suprotno tome posvuda stoji u kanonu u duodecimi i tako odgovara četvrtom hvalospjevu koji slavi isključivo Gospodina i uzvišeno Janje.

Intermezza se uglavnom sastoje od motiva sekstola koji smo već u temi protumačili kao figuru za krila. Njima je Bach već prilično jasno orisao sliku Bića sa šest krila. Za dublje razumijevanje figura u inter-

mezzima i njihovo svrstavanje u kanon pomaže nam tumačenje kojim je luteranska teologija objasnila sliku četiriju Bića. Calov ih je shvaćao kao "najuzoritije učenjake i učitelje Crkve / koji svojim spisima izgrađuju crkvu Božju: među njima posebice četiri evanđelista"¹. Johann Olearius ispravlja ga u svome djelu *Biblische Erklärung* (Leipzig 1678) koje se također nalazio u Bachovoj biblioteci: "Tu su ne samo svojstva četiriju evanđelista NB D. Calov. an. p. 1671 koja slijede način svetih anđela / već i ona svih crkvenih učitelja / pa i svih kršćana."

U intermezzima nalazimo dva različita motiva, motiv sekstola a i iz njega izvedeni motiv a". Nameće se tumačenje da temeljni motiv a predstavlja figuru za četiri evanđelista. Oni su započeli svojim spisima "izgrađivati crkvu". Izvedeni motiv a" trebalo bi tada shvatiti kao figuru za kršćane koji slijede riječ evanđelista, a povrh toga i za sva stvorena koja se prema riječima Otkrivenja priključuju slavi Boga.

Motiv a u soprani i basu slijedi 2. varijaciju i u soprani je za duodecimu viši negoli u basu. Tako se uspostavlja veza s riječima drugog hvalospjeva u kojemu sudjeluju i četiri Bića:

Otk. 5,8 – 10 ... jer si bio zaklan i svojom krvu iskupio Bogu ljude od svakog plemena, jezika, puka i naroda, i učinio ih 'za našega Boga' 'kraljevstvom svećenikâ' i oni će kraljevati na zemlji.

Promijenjen položaj motiva, koji je u soprani postavljen za duodecimu više negoli u basu, služi kao figura za ideju ovih stihova: uzvišenje ljudi do svećenika Božjih i njihovo slanje kao Božjih povjerenika, kao kraljeva na zemlji.

Zbroj tonova u motivima intermezza a iznosi 24 = 4 x 6 – broj četiri Bića sa šest krila. Motivi intermezza a" imaju ukupno 64 tona = 4 x 4 x 4, simbol svih stvorenja. Prvi intermezzo ima ukupno 14 tonova, a drugi 30. Ti se simboli odnose na 9. i 10. stih 5. poglavlja Otkrivenja: Ljudi (14) dobivaju znak Božji (3), ti si "iskupio Bogu (3) ljude (14) ... i učinio ih (14) 'za našega Boga' (3) 'kraljevstvom svećenikâ' i oni će kraljevati na zemlji".

Finale sa svojih 27 tonova = 3 x 3 x 3 simbolizira da je Bog (3) posljednji cilj hvalospjeva, Bachovim riječima: "Svrha i cilj, uzrok sve glazbe". No, i ovo se tumačenje može još tješnje povezati s tekstom Otkrivenja, tj. s posljednjim stihom 5. poglavlja. U soprani se ponavlja 15 posljednjih tonova teme koja je netom prije zazvučala u basu; obrnuto, bas preuzima posljednje tonove 4. varijacije iz soprana, doduše dublje za dvije oktave i jednu kvintu. Ponavljanje završnih tonova 4. varijacije predstavlja figuru za "amen" četiriju Bića, potvrdu riječi izrečenih od stvorenja u četvrtom hvalospjevu. Zamjena glasova između soprana i basa, međutim, reproducira gestu Staraca koji su padali pred Bogom i klanjali se. Posljednji tonovi varijacije na temu u soprani sada se čuju u dubini, dok završetak teme kao figura za Boga dominira u visini.

Sažmimo simbolične brojeve ovoga kanona! Intermezza dijele stavak na pet dijelova. Teme i varijacije na teme u trima središnjim dijelima imaju po 432 tona = 12 x 36, a ukupno 1296 = 36 x 36, što simbolizira veličanje Janjeta, budući da je prema brojčanoj abecedi 36 zbroj riječi Janje (LAMM).

Početni i završni dio čine umnoći s brojem 19 koji simbolizira prijestolje Božje: 380 tonova = 2 x 10 x 19 i 133 tona = 7 x 19, ukupno 513 tonova = 3 x 3 x 3 x 19. Tako je ova brojčana struktura slika prijestolja (19) na kojemu stoluje Bog (3 x 3 x 3), a u njegovu središtu nalazi se Janje (36) (Otk 5,6).

Varijacije na teme ukupno imaju 1296 tonova = 36 x 36 – ponavlja se simbol veličanja Janjeta (36), što je sadržaj hvalospjeva Staraca.

Ovamo moramo pribrojiti i cjelokupni finale, 27 tonova, kao okončanje i cilj klanjanja Staraca. Tako dobivamo 1323 tona = 3 x 3 x 3 x 7 x 7, simbol Boga (3 x 3 x 3) koji živi u vijeće (7) vjekova (7).

Misli koje kanon izražava kao cjelina, a u kontekstu psalma 17 i 4. i 5. poglavlja Otkrivenja, Bach sažima u dvama stihovima psalma, u obliku kanona i u opsežnim brojčanim simbolima.

Dok kanon završava bez ponavljanja, završni tonovi upućuju na ps. 78, 1 Poslušaj, narode moj, moju nauku (prema njem. prijevodu Biblije ovdje "Zakon" – nap. prev!), prikloni uho riječima usta mojih!

Bach nas time vraća na tekst psalma kojim je započeo niz završnih citata u 1. kontrapunktu. Psalam 17 pokazuje da je sam Bog taj koji je ispunio Zakon prvi put spominjan u psalmu 1. Sve dok ulazak u vječni život čovjeku još nije dostupan, ostaje podložan Zakonu. Kada mu Bog omogući taj ulazak – figura za to je ponavljanje – tada zajedno s izabranima vječno smije hvaliti Boga. O tome govori navod u završnim tonovima, ako računamo ponavljanje:

ps. 145,1 Slavit éu te, o Bože, kralju moj, ime éu tvoje blagoslijat uvijek i dobijeka.

Za misao vječnog klanjanja, međutim, glazbeni je oblik kanona u cjelini kao i u pojedinačnim motivima duboko smislena slika. Usporedba pregleda 1 i 2 pokazuje da se kanon sastoji samo od odsjeka koji sadrže temu ili njezinu varijaciju. Kako su i intermezza i finale isključivo sastavljeni od motiva teme, kanon postojano kruži oko istih misli. Prisjetit ćemo se da je Bach već u *Kanonskim varijacijama* riječ vječito (njem. "ewiglich") prikazao figurom kikloze povezane s polisindetonom, dakle stalnim kruženjem (...). Ovdje kiklozu predstavlja sam čeoni motiv a, sekstola. Ono što Bach tamo u polisindetskoj figuri tek naznačuje, prema A. Schmitzu "zadržavanje motrišta stalno i stalno na istoj točki", to ovdje izvodi: motiv sekstola koji se stalno ponavlja i neprestano meditiranje nad temom pretvara kanon u sliku jedne jedine velike kikloze koja želi u tonove preliti gledanje lica Božjeg i vječno klanjanje.

Zbroj tonova u ovome kanonu bez ponavljanja iznosi 989 = 23 x 43, simbol vjere (43) koja lice Božje može gledati u raspetom (23). Zagledano s ponavljanjem dobivamo 1897 tonova. U tome broju ponovno se kao i u 4. kontrapunktu javlja broj za ADAMA (18), ovdje povezan s brojem Krista "kako da ga veliča sva zemlja" (97). Broj simbolizira novog Adama:

- 1 Kor. 15,44 ... sije se u tijelo zemaljsko, uskršava tijelo duhovno.
45 "Prvi čovjek, Adam, postade živa duša", a novi Adam životvorni duh.
47 Prvi je čovjek od zemlje – zemljjan; drugi je čovjek s neba.

Broj se tako odnosi na posljednji stih psalma koji govori o gledanju veličanog Gospodina, ali ukazuje i na povezanost ove rečenice i psalma sa psalmom i 4. kontrapunktom:

- ps. 4,9 Čim legnem, odmah u miru i usnem,...
ps. 17,15 i jednom kad se probudim, sit éu ga /lica tvoga/ se nagledati.

Čovjek koji u miru usnu – prvi ADAM (18) kojemu pomaže Bog (3) – probudi se u vječnome životu kako bi gledao posljednjeg, novog ADAMA (18), veličanog Gospodina (97). Ako povežemo dvije rečenice koje svojim simboličnim brojem upućuju na Adama, tada nastaje zbroj od 3700 tonova, dojmljiv brojčani simbol Boga koji se odrekao božanske moći i sam se ponizio (37). Istodobno 37 je broj za riječ Smrt (TOD) prema brojčanoj abecedi: Bog je uzeo na se SMRT (37) i vlada u slavi (37 x 100).

TERMINOLOŠKE DILEME (I)

Od ovoga broja *THEORIE* otvaramo novu, stalnu rubriku koja će se baviti problemima hrvatskoga glazbenog nazivlja. Točnije bi bilo reći da se nastavljamo na prvi broj *THEORIE* iz rujna 1999., u kojem je Nikša Gligo objavio članak naslova *Neki problemi hrvatskoga glazbenog nazivlja*. Dijelovi su članka bili ovi: *Razlika stupanj/stepen, Tonalitet kao osnova i pridjevski oblici izvedeni iz nje, Harmonija/harmonika, Problemi integracije stranih pojmovi u hrvatski jezik*. Rubriku će voditi Nikša Gligo, ali je ona otvorena za suradnju i ostalim našim čitateljima. Također vas molim da nas upozorite i na vaše terminološke dileme na koje ćemo svakako nastojati reagirati. (ur.)

Ciklična forma

Nikša Gligo

Najprije je potrebno upozoriti da je točan pridjevski oblik cikličan/i, -a, -o, a ne ciklički, -a, -o jer ovaj drugi dolazi od (nepostojeće?) imenice ciklika. Doduše, Vladimir Anić sugerira značenjsku razliku između ova dva pojma: "cikličan = kružan"; "ciklički = koji se ponavlja kao u krugu u određenim razmacima"¹. Ako se, međutim, držimo ovako definiranog značenja, pridjevski oblik cikličan jedino bi došao u obzir, pa bi se tada cikličnu formu u glazbi doista donekle moglo držati i **kružnom formom** koja bi bila odgovarajuća hrvatska zamjena za cikličnu formu.²

U svim se definicijama ciklična forma ponajprije vezuje uz srodnost među njenim različitim elementima, sastavnicama, najčešće stavcima,

koja takvoj formi jamči cjelovitost, npr.: "Ma koja glazbena forma koja se sastoji od zasebnih stavaka. U dva ili više njih rabi se ista ili vrlo slična tematska grada."³

Naredni je problem sinonimni odnos između višestavačne i ciklične forme.⁴ Nesumnjivo je ciklična forma višestavačna i pritom je onda

³ Članak "Cyclic Form" u: Randel, Don Michael (ur.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass. - London: Harvard University Press, 1986, str. 218.

⁴ Usp. npr. Petrović, Tihomir, *Glazbeni oblici*, Zagreb: autorova naklada, 1995³, str. 52. Doslovna formulacija: "Višestavačni ili ciklički glazbeni oblici"! Dakle, ciklički bi trebalo zamijeniti s ciklični i oblik u množini je opravдан jer je posve jasno da postoji više tipova ciklične forme. Možda ne bi bilo naodmet spomenuti moguću značenjsku distinkciju između **forme** i **oblika**: **Forma** bi mogla značiti **formalni model**, tj. skup apstraktnih pravila i određenja koja se ne odnose ni na kakvu konkretizaciju u skladbi. A **oblik** bi onda podrazumijevao uobičajavanje određene skladbe po takvoj **formi** kao **formalnom modelu**. Dakle, ako kažemo sonatna forma, mislimo na apstraktni model, ako pak kažemo sonatni oblik, mislimo na konkretni stavak skladan po tom modelu. Ovo je samo sugestija koja je podložna daljnjoj raspravi!

¹ Anić, Vladimir, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi liber, 1998³, str. 103.

² To potvrđuje već i etimološki izvod pojma ciklus: "pravilno okretanje". U 18. stoljeću preuzeto iz istoznačne latinske riječi *cyclus* koja dolazi iz starogrčke riječi *kýklos* (znači isto; doslovno: 'krug, prsten'). – Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1989²², str. 822 (= Zyklus).

stavak pojma najšireg značenja koje podrazumijeva ma koju sastavnicu ciklične forme. U praksi se dade zamisliti ovakva situacija: Ako je riječ o sonati ili simfoniji, njihovi su stavci toliko čvrsto povezani u cikličnu formu da je mogućnost njihova samostalnog izvođenja (izvan ciklične forme kao cjeline) minimalna. No ako se to i dogodi (npr. s 4. stavkom iz Mahlerove V. simfonije), stavak zadržava naslov koji je imao u cjelini (konkretno: *Adagietto*). Ako je pak riječ o cikličnim formama kao što su npr. preludiji i fuge ili suite, stavak izdvojen iz cjeline sadržavat će oznaku forme i/ili vrste: preludij, fuga, courante, gigue, allemande itd. Na ovaj problem oštromorno upozorava Ivan Čavlović kojega ćemo opsežnije citirati i komentirati:

“Pojam ciklusa označava udruživanje nekoliko stavaka u jednu cjelinu, odnosno kompoziciju a prema određenim zakonitostima. Ciklus je žanr ili vrsta oblika koji u sebe uključuje nekoliko tipova oblika.⁵ Broj stavaka, međutim, ne određuje i broj tipova oblika. Tipovi se, naime, u jednom ciklusu mogu ponavljati ili biti posve različiti. O vrsti ciklusa ovise unutrašnji raspored i struktura stavaka.

Iako svaki ciklus ima svoje specifike, globalno posmatrajući, ciklus treba da ostvari princip jedinstva i/u raznolikosti. I jedinstvo i raznolikost ostvaruju se istim sredstvima: tonalitetom, tematizmom, tempom, orkestracijom, karakterom itd. Prema tim elementima i njihovim odnosima po pojedinim stavecima, ciklusi mogu biti strogo, labavo i slobodno vezani stavci.⁶ U labave i slobodne cikluse spadaju: **parafraza, potpuri, album, zbirka, zbornik** i sl. Stavci u ovakvim ciklusima su udruženi prema karakteru zajedničkog naslova koji može biti određen: instruktivnošću (zbirke etida, preludija, sonatina), popularnošću (album poznatih arija jednog ili više kompozitora), namjenom (album klavirske kompozicije za mladež) itd. Stavci iz većine ovakvih ciklusa mogu se izvoditi samostalno ili u cjelini.

Ciklusi mogu ostvarivati i veću koheziju stavaka, iako su raspoređeni kontrastnim nizanjem tonaliteta, materijala, tempa itd. Neki od ovakvih ciklusa su dvostavačni, npr. **preludij i fuga, tokata i fuga**, zatim trostavačni, npr. **preludij, koral i fuga** ili višestavačni, npr. ciklus **klavirske preludije** itd. U historiji muzike ostvareni su i neki specifični ciklusi koje neki autori [...] nazivaju ciklični ciklus ili **ciklus ciklusa**. Tu spadaju **Dobro temperovani klavir (Das Wohltemperierte Klavier)** J. S. Bacha u kojemu par preludij-fuga čini ciklus, a svih 24, odnosno 48 preludija i fuga, također, čini ciklus. U ciklični ciklus spada i **opera**.⁸

...⁹

5 Čavlović ovdje očito izjednačuje žanr i vrstu, što nije dobro. Glazbeni su žanrovi npr. zabavna glazba i jazz, a vrsta je npr. sonata, ako u obzir uzmemosve njene formalne distinkcije od Venecijanske škole do izdanaka Bečke klasične u 19. i 20. stoljeću. Ovaj problem nipošto nije jednostavan, ali ovdje nije mjesto da se o njemu detaljnije raspravlja (op. N. G.).

6 Ova formulacija nije baš posve sretna jer sugerira da je i ciklus kao zbir stavaka također stavak. Prethodno smo upozorili na (pre)široko značenje stavka kao sastavnice ciklične forme. Ovo bi ga dodatno značenje opteretilo do krajnjih granica a stvorilo bi i zbruk jer je po obliku posve identičan krovni pojam (tj. ciklus kao stavak) i pojam za sastavnice ciklusa (op. N. G.).

7 Krivo: **wohltemperierte** a ne **Wohltemperierte** (op. N. G.).

8 Ovaj je tvrdnja krajnje provokativna: Opera kao vrsta (glazbenoga teatra kao žanra!) može biti ciklična u određenim povijesnim razdobljima, npr. kada se u njoj jasno razlučuju arije, recitativi i sl. No ako je riječ o Wagnerovoj glazbenoj drami, onda je takvo određenje - barem teoretski - upitno, premda je moguće govoriti o cjelovitosti na temelju uporabe lajmotivske tehnike. Ali lajmotivska tehnika osigurava cikličnost specifične vrste zbog koje se glazbena drama ne može držati ciklusom, odnosno cikličnom formom. Poseban su slučaj Bergove opere *Wozzeck* i *Lulu* koje su, specifičnim oslanjanjem na ciklične forme, doista i ciklični ciklusi.

9 Čavlović, Ivan, Muzički oblici, Sarajevo: Univerzitetska knjiga, 1998, str. 177.

Lako je zamjetiti da Čavlović u stvari ne pazi na razliku između pojmove ciklična forma (citirani odlomak je početak poglavlja “Ciklični oblici”) i ciklus. Sa strogo terminološkog stajališta ovakva je nepreciznosti nedopustiva, ali bi pak s druge strane inzistiranje na strogom značenjskom razgraničenju između ova dva pojma s obzirom na njihovo praktično prožimanje doista bilo samo formalno. Upravo je navođenje opere na samom kraju citiranoga odlomka tomu najbolji primjer. Naime, ako još jednom dublje promotrimo citirani odlomak, zapazit ćemo na samom njegovu početku (tj. na kraju prve rečenice) da se Čavlović poziva na “određene zakonitosti” po kojima se stavci u kakvu ciklusu udružuju u cjelinu. Te su “određene zakonitosti” sastavni dio cikličnog načela (“Zyklisches Prinzip”¹⁰) po kojemu se ravna i ciklična forma i svi ostali načini slaganja ciklusa kao skladbe.

S ovog je motrišta moguće konstatirati da je u terminološkom smislu uporaba cikličnog načela daleko izdašnija od uporabe njegovih različitih rezultanti (u rasponu od ciklične forme do ciklusa). Naime, te je sve rezultante ionako nemoguće imenovati, premda nerijetko nepromišljeno robujemo obvezni takve metode sistematizacije. Onda se nerijetko stvaraju pleonazmi, npr. varijacijski ciklus¹¹: Najprije bi točniji oblik bio ciklus varijacija - premda je i to pleonazam jer kada već spomenemo varijacije (npr. naslovom skladbe kao što je *Varijacije na Haydnovu temu*), jasno je da je riječ o ciklusu.

Opet je ovdje poseban slučaj pojama ciklus pjesama. Da bi se moglo govoriti o ciklusu, potrebno je da pjesme budu povezane “poetskim sađrajem”. Doduše, “[p]ojedine pesme iz ciklusa mogu se u mnogim slučajevima izvoditi i posebno, ali svoj puni značaj stiču tek u okviru celine, pogotovo ako je jedinstvo ciklusa naglašeno i muzičkim sredstvima (zajedničkim motivskim elementima).”¹² Zanimljivo je da Skovran i Perićić upozoravaju da neki ciklusi pjesama Huga Wolfa “nisu stvarno ciklusi već obimne zbirke, nepogodne za izvođenje u celini”¹³. Ova je konstatacija posve točna ali je za nas ovdje zanimljiva ponajprije zato što se njome ističe još jedan dodatni kriterij ciklusa (pjesama), tj. da se sve njegove sastavnice (“stavci”) moraju moći izvoditi u (cikličnoj) cjelini. Isti autori također upozoravaju da zbirka Schubertovih pjesama Labudi pjev “nije ciklus, već naslov pod kojim je posle Schubertove smrti izdana zbirka pesama iz zaostavštine”¹⁴. Premda se u nekim vjerodstojnim popisima Schubertovih pjesama Labudi pjev ipak navodi kao ciklus pjesama¹⁵, osnovno je ovdje pitanje može li slušatelj ovu zbirku ipak doživjeti kao ciklus ako je neinformiran o (istinitoj) činjenici koja upozorava da to doista pravi ciklus nije.

Sve ovo dokazuje da se nazivlje iz normativne teorije glazbenih oblika najčešće kosi s praksom skladanja. Nije ni čudo! Jer je to nazivlje u najboljem slučaju samo apstraktna dedukcija raznih konkretizacija u praksi. Od tog se nazivlja, naravno, ne može odustati ali je potrebno voditi računa o njegovim nužnim ograničenjima.

10 Usp. Hirsch, Ferdinand, *Das grosse Wörterbuch der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984, str. 530.

11 Usp. Petrović, Tihomir, op. cit., str. 52.

12 Skovran, Dušan - Perićić, Vlastimir, Nauka o muzičkim oblicima, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991⁷, str. 366.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, bilj. 1.

15 V. npr. Dahlhaus, Carl - Eggebrecht, Hans Heinrich (ur.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Mainz: Schott - Piper, 1992⁴, IV. sv., str. 128.

U rubrici *Predstavljam članove Društva* u ovom broju predstavljam još jednog od naših počasnih članova, akademika Andelka Klobučara. Godine 2001. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko društvo skladatelja, Hrvatsko društvo glazbenih umjetnika i Koncertna direkcija Zagreb svečano su obilježili njegov 70. rođendan, koncertom u Preporodnoj dvorani palače Narodnoga doma. Zahvaljujem Koncertnoj direkciji Zagreb na dopuštenju da tekstove objavljene u prigodnoj knjižici, koju je uredila Jagoda Martinčević (Nakladnici: Koncertna direkcija Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja), kao i impresivan popis njegovih skladbi, objavimo u našem časopisu. Uz navedena je djela Andelko Klobučar skladao glazbu za sedamdesetak filmova, igranih, kratkih, dokumentarnih i crtanih. Mnogobrojna je djela, svoja te drugih hrvatskih i svjetskih skladatelja, Andelko Klobučar kao orguljaš snimio na četrdesetak nosača zvuka. Njihov se popis radi opsežnosti ovom prigodom morao izostaviti, ali je čitateljstvu dostupan iz spomenute publikacije. (ur.)

Andelko Klobučar

Andelko Klobučar (Zagreb, 11. srpnja 1931.), skladatelj, orguljaš i pedagog diplomirao je godine 1955. na teoretsko-historijskom odjelu Muzičke akademije u Zagrebu sa studijom "Franjo Dugan – život i rad". Kompoziciju je studirao kod Mila Cipre a orgulje kod Franje Lučića te se usavršavao u inozemstvu kod Antona Nowakovskog u Salzburgu (1960.) i Andréa Joliveta u Parizu (1965./66.).

Djelovao je kao srednjoškolski profesor (1956. – 1958.), glazbeni suradnik "Dubrava filma" (1958. – 1963.) te od 1963. profesor teoretskih predmeta na Srednjoj glazbenoj školi "Blagoje Bersa". Od 1968. godine djeluje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, najprije kao docent, od 1973. kao izvanredni a od 1983. kao redoviti profesor. Vodi kolegije Polifonija i Glazbeni oblici i stilovi te seminar iz Glazbenih oblika a povremeno predaje i solfeggio. Od 1980. godine, uz prekid 1993./95., na dužnosti je pročelnika Odsjeka za kompoziciju i glazbenu teoriju. Od osnutka Instituta za crkvenu glazbu pri Teološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu godine 1964., vodi kolegije Fuge, Osnova polifone kompozicije i Improvizacije. Od 1988. godine član je suradnik a od 1992. godine redoviti član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Od 1995. godine vodi seminar suvremene glazbe za orgulje na Ljetnoj orguljaškoj školi u Šibeniku na kojoj je od 1999. ravnatelj programa.

U hrvatskom glazbenom životu Andelko Klobučar prisutan je od vremena studija kada se 1952. godine zagrebačkoj javnosti predstavlja izvedbom svoje Passacaglie. Od tada njegov se stvaralački rad, autorski i izvodilački, odvija usporedno i podjednako uspješno. Autor je bogatoga opusa simfonijске, koncertantne, orguljske, komorne, vokalne i vokalno-instrumentalne te filmske glazbe u kojem se posebnošću prigode izdvaja *Papinska misa* skladana u povodu 900. obljetnice Zagrebačke nadbiskupije praznovana 11. rujna 1994. godine u povodu prvog dolaska Pape Ivana Pavla II. u Zagreb.

Andelko Klobučar niz godina djeluje kao organist Prvostolne crkve u Zagrebu, kao istaknuti orguljaš-interpret prisutan je u domovini i u inozemstvu dulje od 35 godina. Njegov repertoar obuhvaća skladbe svih stilova i najvažnijih autora a posebno je zaslužan za promicanje orguljskoga opusa Oliviera Messiaena. Uz vlastita djela često praizvodi skladbe svojih kolega-suvremenika: "Res sonora" Natka Devčića, Koncert za orgulje i orkestar i Triptih Stjepana Šuleka, "Per aspera ad astra" za orgulje i orkestar i *Toccata cromatica* Borisa Papandopula, *Studija u bojama i Meditacija nad Chitarom octochordom* Lovre Županovića i dr. Sudionik je brojnih skupova i festivala suvremene glazbe (Mužički biennale Zagreb, Tribina u Opatiji, Tjedni suvremene glazbe u Dortmundu, Gdansku, Sintigu i dr.). Međunarodne koncertantne turneje vode ga opetovano u Rusiju i Veliku Britaniju te u Francusku, Njemačku, Italiju, Austriju, Mađarsku, Poljsku i brojne druge zemlje. Mužica cira među ostalim u Westminsterskoj katedrali, u crkvi Notre-Dame u Parizu, u Bazilici St.Maria degli Angeli u Assisiju i dr.

Dobitnik je nagrada: "Milka Trnina" 1970. godine za koncertnu djelatnost, "Josip Slavenski" 1986. za Koncert za orgulje i orkestar, "Vla-

dimir Nazor" 1990. za *Partitu za orgulje* i izvedbu ciklusa "La Nativité du Seigneur" O. Messiaena, "Ivan Lukačić" 1991. za koncert francuske barokne glazbe, "Vladimir Nazor" 1996. za životno djelo, Grada Zagreba 1997. za mnogostruki doprinos u promicanju djela hrvatskih skladatelja i poticanje skladanja za orgulje i "Ivan Lukačić" 1999. za rad na hrvatskoj glazbenoj baštini a s osobitim obzirom na rekonstrukciju oratorija "Prijenos sv. Dujma" J. Bajamontija. Odlikovan je Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića.

Jagoda Martinčević

POPIS DJELA (po izboru autora)

Simfonijski orkestar

Varijacije, 1955.
Carevo novo ruho, suita, 1961.
Simfonija, 1966.
Studija, 1970.
Šume, šume; 1980.

Gudački orkestar

Passacaglia, 1953.
Tri stavka, 1954.
Muzika za gudače, 1967.
Tri ugodaja, 1973.
Kolaž, 1998.

Ostali orkestralni sastavi

Tri stavka za harmonikaški orkestar, 1967.
Tanec, za mandolinski orkestar, 1998.
Gregorijanski triptih, za puhački orkestar, 1999.

Koncertantna djela

Concertino za dva kontrabasa i gudače, 1983.
Koncert za orgulje i simfonijski orkestar, 1983.
Triptih za čembalo i gudače, 1985.
Diptih za rog i gudače, 1986.
Concertino za orgulje, gudače i timpane, 1987.
Muzika za orgulje i simfonijski orkestar, 1987.
1. koncert za violinu i gudače, 1989.
2. koncert za violinu i gudače, 1992.
Koncert za orgulje i timpane, 1998.

Solo glas(ovi) uz instrument ili manji instrumentalni sastav

U spomenar, ciklus pjesama za bariton i glasovir (stihovi: D. Ivančan), 1959.
Crne vode, za sopran i glasovir (stihovi D. Tadijanović), 1973.
Zeleni gušter, ciklus pjesama za tenor i komorni sastav (stihovi: J. Novosel), 1975.

Trenutci, ciklus pjesama za mezzosopran i glasovir (stihovi: D. Cesarčić), 1978.

Trenutci, verzija za gudački kvartet, 1980.

Tri duhovna stiha za dva sopранa i glasovirske trije, 1990.

Lice osame, ciklus pjesama za bariton i glasovir (stihovi: I. Golub), 1993.

Molitva za dva sopранa i gudače, 1994.

Tri duhovna stiha za dva sopranata i gudače, 1994.

Vokalno-instrumentalna glazba

Balade Petrice Kerempuha, kantata za mješoviti zbor i dva klavira, 1960.

Misa za mješoviti zbor i orgulje, 1964.

Skromna kantata, za mješoviti zbor i orkestar, 1965.

Balade Petrice Kerempuha, verzija uz orkestar, 1969.

Misa za muški zbor i orgulje, 1973.

Svećana misa za mješoviti zbor, puk i orgulje, 1984.

Aurea bulla 1242, kantata za bariton, mješoviti zbor i orkestar, 1992.

Misa uz 900. obljetnicu Zagrebačke biskupije za mješoviti zbor, bariton, puk i orgulje, 1994.

Staroslavenska misa za mješoviti zbor i orgulje, 1995.

Sekvenca o b. A. Kažotiću za mješoviti zbor, komorni orkestar i orgulje, 2001.

Zborska glazba

Naša zemlja za mješoviti zbor, 1956.

Ljubav za mješoviti zbor, 1957.

Madrigali za mješoviti zbor, 1965. - 1968.

Divici Mariji za mješoviti zbor i orgulje, 1976.

Molitva Gospi, 1976.

Tifusari za mješoviti zbor, 1977.

Orgulje

Prva passacaglia, 1952.

Suita alleluia, 1964.

Triptih, 1965.

1. sonata, 1966.

2. sonata, 1968.

Pièce en mosaique, 1969.

Fantazija i toccata, 1971.

Četiri minijature, 1974.

Dva preludija, 1974.

Hommage a Cecchini, 1976.

Preludij, interludij i postludij, 1976.

Epithalam, 1977.

Musica festiva, 1980.

3. sonata, 1981.

Pjesma stvorova, 1982.

Suita, 1984.

Koralna fantazija, 1984.

Jubilatio, 1987.

Vitrail, 1987.

Offrende à Marie, 1988.

2. passacaglia, 1988.

Partita "Ad Pavlinos", 1989.

Božićne minijature, 1995.

Collage, 1995.

Finale, 1995.

Suita u čast sv. Dujma, 1995.

Cantabile e scherzo, 1996.

Preludiji, 1997.

Uskrnu Isus doista, 1998.

Rondo, 1999.

Glasovir

Mala suita, 1952.

Minijature, 1957.

Sonatina, 1964.

Skice, 1969.

Preludij, arioso i toccata, 1991.

Dva glasovira i četiri ruke

Sonatina za glasovir četveroručno, 1979.

Diptih za glasovir četveroručno, 1984.

Varijacije za dva glasovira, 1989.

Harfa

Diptih, 1968.

Studija, 1971.

Tri preludija, 1996.

Gitara

Tri stavka za trio gitara, 1985.

Sonata za guitaru, 1993.

Passacaglia za 2 gitare i kontrabas, 1994.

Komorna glazba za gudače

Violina

1. sonata za violinu i glasovir, 1974.

2. sonata za violinu i glasovir, 1980.

Rapsodija za violinu i glasovir, 1991.

Viola

1. sonata za violu i glasovir, 1970.

2. sonata za violu i glasovir, 1973.

Violončelo

Diptih za violončelo i glasovir, 1966.

Sonata za violončelo i glasovir, 1967.

Skica za violončelo i udaraljke, 1968.

Sonata za violončelo solo, 2000.

Kontrabas

Monolog za kontrabas, 1982.

Sonata za kontrabas i glasovir, 1984.

Gudački kvartet

1. gudački kvartet, 1972.

2. gudački kvartet, 1974.

3. gudački kvartet, 1989.

4. gudački kvartet, 1991.

Uskrnu Isus doista, partita na napjev iz Cithare octochordae, 1997.

5. gudački kvartet, 2000.

Glasovirski trio

1. glasovirski trio, 1971.

2. glasovirski trio, 1973.

Ostalo

Tri stavka za gudački kvartet, 1980.

Kvintet za gudački kvartet i orgulje, 1995.

Glasovirski kvartet, 1998.

Canzona za glasovirski kvintet, 2000.

Komorna glazba za puhače

Flauta

Duo za flautu i harfu, 1968.

Tri stavka za flautu i gudački kvartet, 1996.

Oboa

Suita za obou i glasovir, 1958.

Klarinet

Elegija za klarinet i glasovir, 1964.

Pet minijatura za klarinet i glasovir, 1966.

Sonata za klarinet i glasovir, 1968.

Kontrasti za klarinet i glasovir, 1969.

Suita za klarinet i glasovir, 1970.

Četiri minijature za četiri klarineta, 1971.

Largo con brio, 1972.

Epizode za klarinet i glasovir, 1975.

Sekvence za klarinet i glasovir, 1976.

Monolog za klarinet, 1979.

Trio za klarinet, violu i glasovir, 2000.

Basklarinet

Duo za basklarinet i marimbu, 1997.

Rog

Canzona za rog i orgulje, 1968.

Sonata za rog i orgulje, 1970.

Diptih za rog i orgulje, 1982.

Stavak za rog i gudački kvartet, 1988.

Arioso i allegro za rog i orgulje, 1990.

Fagot

Duo za fagot i violončelo, 1980.

Saksofon

Canzona za saksofon i glasovir, 1982.

Sonata za alt-saksofon i glasovir, 1982.

Mozaik za kvartet saksofona, 1998.

Trombon

Kvartet trombona, 1980.

Ostalo

1. puhački kvintet, 1971.

2. puhački kvintet, 1975.

Tri stavka za flautu, obou i klarinet, 1975.

Puhački trio, 1977.

Tri stavka za flautu, obou i glasovir, 1979.

Suita za deset puhača, 1979.

3. puhački kvintet, 1981.

Tri stavka za sekstet limenih puhača, 1989.

Glazba za kvartet (violina, violončelo, glasovir, klarinet), 1991.

Scherzo za sedam puhača, 1992.

Stavak za komorni ansambl, 1993.

Trio za violinu, rog i glasovir, 1999.

Obradbe

F. Pintarić: Preludiji i fuge za orgulje, 1969. - 71.

J. Bajamonti: *Prijenos sv. Dujma*, oratorij, 1970.

P. Knežević: Misa v hrvatski jazik, 1981.

I. L. Šebelić: Misa, 1983.

J. Drašković, Plesovi (arr. za puhački trio), 1985.

Studije

Franjo Dugan, život i rad, Rad JAZU, 351, 1969.

Simpozij uz 25. obljetnicu Instituta za crkvenu glazbu, Sv. Cecilija, 1988.

Orgulje zagrebačke Katedrale, Sv. Cecilija, 1995.

Ponekad se pri pisanju o nekim glazbama javljaju zapreke i otpori koje na neobičan način proizlaze iz samih tih glazbi. Naime, postoje s jedne strane glazbe o kojima ne zavrđuje pisati (a na njih se ovdje, naravno, ne misli), kao što postoje i glazbe za koje se čini da im je verbalno tumačenje nepotrebno, strano, da im više odmaže nego pomaže. Daleko bi nas ovdje odvelo razmatranje o tome koliko je riječ o glazbi (ma kakva bila: znanstvena, stručna, "impresionistička", literarna...) uopće njoj potrebna a isto tako i o hanzlikovskom *dictumu* kako je zapravo jedini sadržaj glazbe ona sama.

Kada je riječ o glazbi Andelka Klobučara, takva bi razmatranja bila promašena iz barem dva razloga:

a) Njegova je glazba jedna od rijetkih koja je skladana tako da mjesto što ga zauzme svaka njegova skladba uistinu ne zahtijeva nikakvu daljnju interpretaciju. (Sjećam se kako je M. Tarbuk jednom pronicljivo uočio kako Klobučar prije nego što počne orati uvijek plug postavi na nepogrešivo pravu dubinu. Mislim da nema bolje metafore koja dokazuje nepotrebnost svake daljnje interpretacije!) Mogu se, dakako, nabrajati podaci iz okolice toga zauzetog mjesta, koji o glazbi govore vrlo malo, odnosno, u pravilu bi više govorili protiv nje nego o njoj samoj.

b) Klobučarev opći glazbenički habitus definiran je raznolikim afinitetima, senzibilitetima i profesijama koje se isprepliću tako da njegov **skladateljski habitus** u najmanju ruku ravnopravno s ostalim navedenim elementima participira u pokušaju determinacije njegova općeg glazbeničkog habitusa. (Ravnopravno? To je doista paušalna konstatacija koja nam ovoga trenutka služi samo zato što nema bolje a tražiti je nema ni smisla, jer se ionako moramo usredotočiti na Klobučara kao skladatelja premda je, čini se, to usredotočenje nemoguće bez odnosa prema ostalim segmentima njegova glazbeničkog habitusa.) Naime, pisati o tom mjestu što ga zauzima ma koja Klobučarova skladba znači zapravo pokušati ozbiljno promisliti kompleksni kontekst njezinoga nastanka, u čemu nipošto nebitnu ulogu igra navedeno prožimanje afiniteta, senzibiliteta i "profesija". Ovakav glazbenički habitus nije rijekost, no rijekost je način na koji se prožimaju njegovi segmenti kada ih pokušamo promotriti ne samo unutar stvaralaštva Klobučara-skladatelja kao cjeline, nego i u svakom njegovu pojedinačnom produktu: svaka je Klobučarova skladba, naime, spletom raznolikih okolnosti, rezultanta posebnih (najčešće neuhvatljivih) odnosa između posebnih odrednica njegova općeg glazbeničkog habitusa. A vrijedi li o tako kontekstualiziranim skladbama uopće pisati? Koga uopće determinacija višeslojnog konteksta zanima kada ta glazba ionako "izravno struji do srca slušatelja"?

Oba su ova razloga donekle (ali svakako poučno) srodna po njihovim zaključnim konstatacijama: "podaci iz okolice... mjesata" što ga zauzima ma koja Klobučarova skladba "o glazbi govore malo, odnosno više protiv nje nego o njoj samoj" (a) zato što glazba unatoč tom "višeslojnom kontekstu" "ionako 'izravno struji do srca slušatelja'" (b).

Posve bi pogrešno bilo promisliti da izravnost tog strujanja do srca slušatelja podrazumijeva ikoju vrstu podilaženja, dodvoravanja, kročenja "srednjim putem" (koji – kako reče Schönberg – "jedini ne vodi u Rim"). Skladanje je za Klobučara čin otvaranja nekog od segmenata

njegova općeg glazbeničkog habitusa koji želi afirmirati glazbenost u okviru funkcije što je pojedina njegova skladba podrazumijeva. A nesumnjiva funkcionalnost Klobučarove glazbe također je njezina specifična značajka! Ne misli se pritom samo na onaj sam po sebi funkcionalni dio njegova opusa koji, kao glazba za film ili pak za liturgiju npr., sve jedno doseže visoki stupanj autorske individuacije, nego na činjenicu da je glavnina Klobučarovih skladbi nastala na poticaj izvođača. Ako je – kako rekosmo – skladanje za Klobučara čin otvaranja, onda se on najprije otvara prema izvođačima koji potiču nastanak skladbe, no misleći pritom na to da će oni koji su potaknuli nastanak skladbe vjerno služiti skladateljevoj želji da ona izravno prostruji “do srca slušatelja”. Ta ne posredna Klobučarova suradnja s izvođačima (lišena, posebno u našim skromnim tržišnim uvjetima, ikakve ekonomske uvjetovanosti, kako u pozitivnom tako i u negativnom smislu), to skladateljevo povjerenje i u razlog nastanka skladbe i u vjerodostojnost njezine interpretacije (a što li je to nego potvrda potpuno ispunjene specifične funkcionalnosti koju inicira poticaj izvođača?) izvor je svojevrsnog osjećaja slobode s kojim Klobučar sklada tako da se njegov skladateljski užitak (*jouissance*) i zadovoljstvo (*plaisir*) (kako bi rekao Barthes u drugom, no s obzirom na ovu misao tek samo prividno različitom kontekstu) prenese na izvođače, pa da potom i prostruji “do srca slušatelja”. Klobučar je doista uspiješan (da ne kažemo: popularan – a tada bez pejorativnih primisli) skladatelj! To stoga što najčešće može biti itekako zadovoljan ispunjenjem ovakve neobične funkcionalnosti svoje glazbe, jer uspješno iskorištava slobodu iz koje je jedino objašnjiv čin otvaranja njegova općeg glazbeničkog habitusa prema samome skladanju. Je li uopće moguće zamisliti Klobučara-skladatelja kao skladatelja koji sklada “za ladicu”?

No tajnovita je i zacijelo doista neobjašnjiva odluka za određenu vrstu glazbenosti iz te slobode! Bitni dio općeg Klobučareva glazbeničkog habitusa je njegova ogromna (premda difuzna, tj. nesistematisirana) erudicija koja uključuje i temeljito poznавanje glazbene literature u najširem rasponu. Začudno je da si Klobučar nikada nije dopustio “eksperiment” u kojemu bi se možda okušao s “primjerima” (osobito iz suvremene glazbe u najširem smislu) koji su pohranjeni u njegovu

činjeničnom znanju, a koji bi se “eksperiment” podudarao s istom vrstom znatiželje što je te “podatke” dopremila u njegovu svijest. Filter **individualnog poimanja glazbenosti** ovdje ne može biti zadovoljavajuće objašnjenje! Plodonosnije bi bilo razmišljati o načinu na koji se u njegovu općem glazbeničkom habitusu razgraničuju različiti njegovi segmenti. Tada bi se vjerojatno dalo utvrditi da segment glazbeničke erudicije nema gotovo nikakva dodira s činom skladateljskog otvaranja. Dapače, jedan se segment očito zatvara čim se otvori drugi! A možda je posve pogrešno odnos između samo ta dva segmenta promatrati odvojeno od načina na koji se razgraničuju ili prožimaju ostali segmenti!

Kada se paušalno utvrdi da Klobučarovo skladanje proizlazi iz njegova općeg glazbeničkog habitusa, tada je to točno ali ne znači ništa bitno. Jer, ni zadovoljstvo ni užitak što nam ga pruža Klobučareva glazba nisu samo posljedica skladateljskog otvaranja nego su bez pogleda na njegov opći glazbenički habitus također krvne razumljivivi. Pisanje o Klobučarovoj glazbi nužno je izloženo nepremostivim pukotinama zbog niza takvih “krnjih razumljivosti”. Umjesto da ih se nepotrebljno krpa, bolje je – mislim – naprsto na zadovoljstvo i užitak jednostavno pristati kao što smo to i do sada činili. Sedamdeset godina životnog iskustva doista u tome ne mogu ništa bitno promijeniti!

Nikša Gliga

Imao sam sreću i čast tijekom studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, između 1973. i 1976., biti student u klasi prof. Andelka Klobučara koji mi je tih godina predavao solfeggio, sviranje s lista te vježbe u kompoziciji. Svaka je pohvala njegova pedagoškog rada suvišna, jer se on potvrđuje svakodnevno: gotovo da nema profesora teorijskih predmeta u nas koji nije izravno učio od prof. Klobučara, pa su i svi naši uspjesi istodobno i njegovi. Neka mi bude dopušteno, u svoje i u ime sviju nas koji smo to primali, izraziti mu zahvalnost za ljudskost i nena-metljivu angažiranost kojom nas je diskretno i djelotvorno usmjeravao prema rješenjima problema, a naročito za beskrajnu strpljivost, prirođenu najvećima.

Tihomir Petrović

Među članovima Društva najviše je nastavnika i profesora glazbenoteorijskih predmeta. Usmjerenost Društva na glazbenoteorijsko obrazovanje, u koje se u srednjim glazbenim školama uvršćuje i povijest glazbe, razlog je da se u njega učlanjuju i nastavnici povijesti glazbe. Kao muzikolozi, oni su više usmjereni prema Hrvatskom muzikološkom društvu. No kao nastavnici glazbenih škola, oni su integrirani u teorijske odjele škola, što je razlogom da postaju članovi našeg Društva. Njima je bilo posvećeno nekoliko članaka u 2. broju časopisa, na koje ponovo skrećem pozornost radi aktualnosti: *Historija – povijest – slušanje/izvođenje* Nikša Gliga, *Uloga povijesti nacionalnih glazbi u kontekstu opće povijesti glazbe* Eve Sedak te *Obrazovanje i odgoj kroz nastavu povijesti glazbe* Tatjane Rožanković.

Od ovoga broja pokrećemo rubriku namijenjenu prvenstveno nastavnicima povijesti glazbe i glazbene umjetnosti. U njoj će se objavljivati članci kojima se želi skrenuti pozornost na manje poznate pojedinosti iz povijesti glazbe svake vrste, naše i drugih naroda, a zatim i na probleme vezane uz nastavu povijesti glazbe. Čekamo vaše priloge za sljedeći broj. (ur.)

Život i djelo opernog velikana Tina Pattiere (1890. – 1966.) Cavtat

Franica Vidović

Umjetnik, pjevač “zlatnog grla”, Martino Pattiera bio je poznati reproduktivni glazbeni velikan, nosilac brojnih pjevačkih uloga i priznaja; osvojio je svjetsku publiku i svjetske pozornice. Pjevač kojem danas odajemo počast, debitirao je već daleke 1915. godine kao Manrico

u Verdijevom Trubaduru. Odmah na početku izdvajam citat iz njemačkog časopisa “General zeitung” iz 1916. godine: ”Mladi Tino Pattiera u ulozi Manrica izgledao je divno na pozornici, glumeći i pjevajući pokazao je svoju nadarenost u svakoj otpjevanoj noti. Odzvanjala je

njegova glazba, čista i odmjerena, plemenita i moćna u svim epizodama. Ta glazba ulazila je u sva srca. Njegov kristalno čisti glas može biti opasni protivnik velikom Enricu Carusu!"

Nažalost postao je popularan u svijetu, ali u našoj lijepon domovini ostale su samo uspomene na njega kao divnog i dobrog čovjeka, darežljivog prijatelja, gentlemana, obožavatelja svog rodnog kraja kojeg je uvijek nosio u srcu.

Cavtat, Tinov rodni kraj, kroz duga stoljeća, bilo je malo, siromašno mjesto gdje su životarili ribari, obrtnici, vezilje i tkalje. Cavtat je sklad prirode, mora, prekrasne borove šume, koja se spušta do same obale. Ono je savršena harmonična cjelina urbanog i prirodnog. On je dao mnoge umove, koji su morali napustiti svoj dom i otisnuti se u svijet u potrazi za školovanjem i slavom. Bili su to:

- Baltazar Bogićić, doktor filozofije i prava, povjesničar, član Akademije i, poliglot,
- Vlaho Bukovac, renomirani slikar, koji je stekao ugled u domovini i inozemstvu,
- veliki mudri političar Frano Supilo,
- te miljenik operne scene Tino Pattiera, talentirani tenor i dugogodišnji član dvorske opere u Dresdenu.

Ovom umjetniku dugujemo mnogo, jer njegovo djelovanje u inozemstvu važna je epizoda u hrvatskoj kulturi i potvrđuje nas kao dio zapadne civilizacije. Proslava i upoznavanje s Pattierinim životom i radom je dragocjen i hvale vrijedan događaj. Budući da do danas nismo uspjeli našem talentiranom pjevaču odati priznanje manifestacijom, primjerenoj njegovoj veličini, to učinimo sada da bi smo ostavili pokoljenjima saznanje da je u Cavtat bio rođen i pokopan umjetnik svjetskog glasa, kojemu su talent i genijalnost podarile muze.

Život i rad Tina Pattiere prošao je kroz burne i teške godine velikih političkih preokreta, dvaju svjetskih ratova. O njegovom životu, slavi i velikoj umjetničkoj karijeri nemamo baš detaljne i pouzdane podatke. Nažalost, kroz Drugi svjetski rat spaljeni su mnogi europski arhivi, tako da su dokumenti o važnim događajima u glazbi jednostavno nestali. Na umjetnost su se odrazile strahote rata, pa tako i mnogi podaci, koji govore o našem velikanu nisu dostatni da bi iznijeli bezbrojne detalje iz njegove bogate umjetničke karijere. Ovaj operni fenomen rođenjem i podrijetlom Cavtačanin, postao je građanin svijeta. Svatko tko je imao bilo kakav zapis i podatak o Pattieri nije ni slutio koja će to danas biti vrijednost.

Njegov odlazak u Ameriku 1921. godine, te angažman u Chicagu i New Yorku ne samo da su mu donijeli velike pohvale, već je uspio snimiti i veliki broj gramofonskih ploča u Brunswicku. Kanadska firma "Rococo", nakon prve godine pjevačeve smrti, napravila je long-play ploču koja je zabilježena u diskografiji kao antologiski uspjeh Tina Pattiere.

Njemački glazbeni kritičar Ernest Krauss napisao je nakon Pattierine smrti: "Pattierin glas je bio za pozornicu, a ne glas za gramofonske ploče, gdje nedostaje osobno zračenje, fluid publike, prikaz patnje, gdje se pjevač poistovjećuje sa samim sobom i što za njega ne predstavlja nikakav problem. Njegov fascinantni tenor je pun strasti s baritonskim timbrom. Vibracije njegova glasa bile su 7-8 vibracija u sekundi, to je samo još veliki Caruso mogao postići."

Pattierina kolegica Maria Müller opisala je Pattieru kao najljepšu pojavu na sceni njegova vremena, a kolegica Greta Busch je izjavila da je Pattiera bio kao princ iz bajke, miljenik publike, a posebno ženskog svijeta. Velika dragocjenost, koja pridonosi boljem poznavanju lika pjevača biografija bazirana na osobnim uspomenama gospode Anne Marie Winkler objavljena pod pseudonimom Anna Vincenti iz Beča, koja ga je dobro i intimno poznavala.

To nam također donekle može poslužiti pri upoznavanju Pattierinog života i rada. Ova biografija prevedena je i na engleski jezik. To je napravio gospodin James Dennis, koji ju je tiskao u engleskom časopisu

1968. godine. Časopis se zove "The record collector" i bavi se umjetnosti i nadarenosti pjevača, te daje osvrte na kolekcije snimki vokalne umjetnosti. Hans Klassen, njemački glazbenik i kritičar, Tinov priatelj, dopisivao se i nakon Tinove smrti s njegovim bratom Franom u Cavatu. Obavijestio ga je da će se prigodom stote obljetnice Tinovog rođenja 27. lipnja 1990. u časopisu "Wir von der Oper" (Mi o operi) objaviti članak o Tinovom životu i djelu nazvanom "Unvergängliche Stimmen" (Neprolazni glasovi) i da će tom prigodom biti objavljen popis gramofonskih ploča i uloga u kojima je Tino pjevao. Dragocjeni su snimci njegovih dueta s poznatim pjevačicama Barbarom Kemp, Ankom Horvat, a pogotovo Metom Seinemayer; Duet Seinemeyer-Pattiera usporedjivan je s duetom Melba-Caruso. Tu su još uključene ilustracije, slike i programi iz raznih opera u kojima je Tino nosio glavne uloge. Međutim, da ne bismo shvatili da je život Tina Pattiere bio poput bajke iz 1001. noći ili neki libretto, u kojemu je glumio glavnu ulogu, vratimo se 112 godina unatrag, tj. na 1890. godinu.

Tino Pattiera je rođen 27. lipnja 1890. kao drugo dijete u obitelji Pattiera. Tada se na ulazu u Cavtat nalazila mala pekarnica u kojoj su radili Tinov otac i majka. Ti skromni ljudi nisu tada ni slutili što će se dogoditi s njihovim omiljenim sinom Martinom, kojega su odmilja nazvali Tino. Očevi preci bili su Talijani, otac Marko bio je rođen u Zadru 1852. godine. Majka Lucija rodila se u Dubrovniku 1865. u obitelji Brangjolića. 1888. sklopili su Marko i Lucija brak i imali desetero djece.

- Ivanka, rođena 16. siječnja 1889.
- Martin (Tino) rođen 27. lipnja 1890.
- Ane, rođena 22. rujna 1891.
- Marko, rođen 28. lipnja 1893.
- Niko, rođen 20. studenog 1894.
- Frano, rođen 7. veljače 1896.
- Ernestina, rođena 17. lipnja 1897.
- Marko, rođen 7. ožujka 1899.
- Toni, rođen 30. rujna 1900. i
- Marija, rođena 19. rujna 1903.

Živjelo se dosta siromašno. Djedinjstvo i mladost prolazili su Tinu u Cavtat dosta mirno i idilično. Išao je u školu kao i ostali mališani, radovao se životu i igri. S prijateljima i braćom često je zbijao šale kroz cavtatske ulice i "skalinate". Tino se nije nimalo razlikovao od bilo kojeg djeteta s mora. Imao je ponešto pustolovnu čud. Uživao je na moru, u vožnji barkom i Cavtat je za njega bio pravi raj. Mališane je privlačila i glazba, pa je i Tino kao dječak pjevao u crkvi. Starije žene su mu često govorile: "Tino kad ti pjevaš izgleda nam kao da čujemo anđele na nebu!"

Tino je bio dobar učenik, te je nastavio školovanje u klasičnoj gimnaziji u Dubrovniku. Tijekom tjedna živio je u "gradu", blizu zidina, a krajem tjedna dolazio bi kući s poštanskom kočijom.

U gimnaziji je dobro svladao njemački i talijanski jezik, što mu je kasnije bilo od presudne važnosti u njegovoj opernoj karijeri. Veoma je volio Dubrovnik i u njega se često vraćao. Dubrovčani su mu istom mjerom uzvraćali. Pozdravlјali su ga s puno poštovanja: "Dobar dan gospod Tino! Kad ste arivali?" A Tino bi uživao i šalio se, jer se volio zabavljati i družiti s prijateljima, poglavito u Gradskoj kavani, tada Komunalnoj. Pritom je Tino bio veoma galantan i ukusno odjeven. On je dobro poznavao Dubrovnik, njegov mentalitet, kuće, običaje, crkve i dobre restorane.

Kao petnaestogodišnji dječak osjetio je odjednom ekstatičnu želju i izazov da postane glazbenik-pjevač. Naime, putovao je poštanskom kočijom svom domu, kao obično krajem tjedna i odjednom je počela bjesniti oluja. Osjetio je veliki strah, te da bi se smirio počeo je odjednom pjevati. Kad je došao kući u Cavtat, to je odmah ispričao svojim roditeljima, ali oni nažalost nisu mogli razumjeti a ni podržati njegovu sklonost. Glazba je za Tinovog oca bila nesigurnost koja nije osiguravala budućnost. Tino je bio dijete mnogobrojne obitelji i trebao je imati

mnogo novaca za takav studij. Tada je Tino rekao svome ocu sa sigurnošću: "Jedan dan kad budem poznati pjevač dat' ћu ti, dragi oče, mnogo novaca!" Tino završava u Dubrovniku veliku maturu i odlazi u Zagreb na sveučilište studirati medicinu. Na ispitu iz anatomije nije imao uspjeha i odlučio se prebaciti na pravo. Međutim, u podsvijesti, stalno ga je zaokupljala misao o glazbi.

Tino je bio i dragi gost u raznim studentskim barovima i kavanama, gdje bi često zapjevao i tako bar trenutačno zadovoljio svoju želju. Ali ti zadimljeni prostori nisu bili dobri za njegov glas i sve se više počinjao interesirati kako dobro naučiti pjevati. Jedne večeri Tinov glas je primijetio neki gost, koji je također bio pjevač. Taj gospodin pozvao je Tina k sebi i rekao mu je:

"Znate li, mladi čovječe, da imate zlato u grlo!? Nemojte uništavati Vaš glas!" Vidjet ćete da će Vaš glas iz baritona postati tenor s bariton-skim timbrom!" S preporukom Tino je pozvan u kazalište u Zagrebu na pokušno pjevanje. Bio je primljen, jer je ostavio dojam talentiranog pjevača. Njegov profesor postaje Marko Vušković, tada prvi hrvatski pjevač, bariton europskog dosega i jedan od umjetničkih ličnosti, koji su na opernom repertoaru u Zagrebu tada tumačili i do deset velikih i glavnih uloga. Tino ostaje godinu dana u Zagrebu kod profesora Vuškovića. Dobivao je potporu od dvjesta austrijskih zlatnih kruna, od kojih je sto morao davati učitelju, a sto kruna imao za sebe.

Pattierin se otac nije složio s izborom svog sina i dugo vremena je prošlo dok mu je oprostio životno opredjeljenje. Majka je naprotiv smatrala da Tino mora slijediti svoj put i sreću koja mu se ukazala. Čak mu je odvajala i po koji novčić od zarade u svojoj maloj kavanici, koju je bila otvorila u vlastitoj kući. Za vrijeme učenja pjevanja, Tino nije smio nastupati u lokalima. Čak je to bilo i strogo zabranjeno. Međutim, nikada nije odbio pjevati za prijatelje. Pjevao je tako cijelu noć u jednom lokaluu. To je saznao njegov profesor i već sljedećeg jutra bio je pozvan u upravu na razgovor. Ravnatelj mu je uručio otpusno pismo i nije više htio čuti za mladog pjevača.

To je bilo doba Austro-Ugarske monarhije kada se gušila svaka napredna misao koja je iskazivala nacionalnu opredjeljenost. Zagrebačka opera doživjava i prekide. Tek nakon 1910. dobiva novi zamah pogotovo za vrijeme intendantata gospodina Treščeca. Od tada pa do danas nije se više prekinuo rad operne scene u Zagrebu. Osim kazališta u Zagrebu važni centri su još bili: Osijek, gdje je Tino pjevao kratko vrijeme. Pozvao ga je bio književnik Tucić koji je tada obavljao dužnost intendantata u Osijeku. Nastupio je Pattiera kao bariton u operi "Maskota". Važni centri su još bili Split, Varaždin a povremeno Dubrovnik.

Poglavitno u Zagrebu i Varaždinu se priređuju svečana primanja s koncertima i plesom, tako da su te gradove nazivali "malim Bečom". Međutim, seljaštvo i mali čovjek ostali su bez ikakvih prava, daleko od kulturnog života. Kaotično stanje vladalo je i u javnom životu. Naš poznati književnik i povjesničar Antun Barac najbolje je okarakterizirao tadašnje stanje ukazujući da su se na političkoj pozornici više od dvadesetak godina kretali ljudi kojima je politika bila više taktika kako doći do vlasti nego li plod jasnih uvjerenja i želje da se nešto ostvari. U takvim uvjetima Tino nije bio oduševljen nastaviti svoj život u Zagrebu. Vođen pomicli da treba što prije realizirati svoj cilj on napašta Zagreb. Sa pismenom preporukom jedne dame potražio je pjevačicu Luizu Ehrenstein-Frankl, koja je tada bila slavna pjevačica u Beču te nastupala s Carusom i ostalim tadašnjim velikanima. Kad joj je Pattiera otpjevao par aria rekla je puna ushita: "Ovo je predivan glas! Moram pozvati moju sestru da Vas čuje!"

Slijedećeg dana je Pattiera došao u dogovorenou vrijeme i tu je bila nazočna grofica Schaffgotsch iz Beča koju je također Tino oduševio sa svojim pjevanjem. Ona postaje njegova zaštitnica, nudi mu materijalnu pomoć, majčinskom ljubavi brine o njemu i nesebično plača njegove studije od glazbe. Tino je dosta radio, svaki dan je imao lekcije iz pjevanja, vježbao je dugotrajno i strpljivo. Učio je na Bečkoj Akademiji za

glazbu i glumu intenzivno dvije godine. U školskoj godini 1911-1912 u popisu učenika zaveden je pod brojem 566. Bio je oslobođen školarine. Školovao se u sljedećim predmetima: klaviru, zbornom pjevanju, vokalnoj izvedbi, talijanskom jeziku i mačevanju. Zbog prethodne naobrazbe preskočio je prvi razred pjevanja. Tadašnji njegov učitelj pjevanja bio je veoma renomirani profesor Franz Haböck, ali predavali su mu i poznati Leopold Godowsky, Paul Gruemmer, Rosa Papier-Paumgartner, Franz Schalk i drugi. U knjizi gospode Vincenti govori se da je Tino bio i učenikom glasovitog profesora Rittera von Horboucky-Ranieri koji se u to doba smatrao najboljim profesorom u Beču. On je došao iz Milana i bio privatnim učiteljem u Beču. I sam Pattiera je govorio da je kod ovog profesora stekao sposobnost da nema poteškoća sa visokim tonovima.

U proljeće 1914. godine izlazi Tino na audiciju. Kakvog li veselja i sreće kad mu je intendant Dresdenske opere ponudio posao! Izazvalo je to duboko unutarnje ispunjenje, što nužno vodi ka preobražaju duha i tijela u kvalitetnom smislu. Ponuđen mu je ugovor za 7 godina rada u Dresdenu.

U župnoj knjizi u Cavatu kraj njegova imena, napisana je zabilješka, 1914. godine, a glasi: "Talentirani tenor Tino Pattiera u svojoj 23-oj godini postaje član dvorske opere u Dresdenu. Ponuđen mu je angažman za Dresdensku operu za 7 godina bez prava otkaza!" Riječi su to čuvenog agenta Frankfurtera, koji je pronalazio talente. Tako započinje Tinova karijera u jesen 1914. godine.

Poslije par dana stigla je i ocu Marku obećana novčana pošiljka od 1000 kruna. To je bio prvi honorar buduće velike zvijezde. Ali, iste godine započinje i Prvi svjetski rat. Tino, kao podanik Austrije treba služiti vojsku i tako se njegove aktivnosti u operi odgadaju za 18 mjeseci. Debitirao je s Verdijevim Trubadurom, ulozi Manrica, a Ciganku Asucenu je pjevala Anka Horvat, koja je tada također imala angažman u operi u Dresdenu. Dirigirao je poznati Kurt Striegler. Tino je u Dresdenskoj operi pjevao s mnogim glasovitim svjetskim pjevačima među kojima su se isticali; Helena Jung, Eva Vonder-Osten, Paul Burg, Richard Tauber i drugi. Ti pjevači su gostovali u svim tadašnjim poznatim opernim kućama Europe: Leipzigu, Pragu, Düsseldorfu, Grazu. Uz njih je pjevao i sam Pattiera. Citiram odlomak o predstavi Trubadur iz novine "Magdeburger general zeitung": ... "Predstava je bila izvrsna a posebice je tome pridonio mladi Hrvat Tino Pattiera. Vitak i okretan na pozornici izgleda predivno. Svojim tenorskim glasom daje punoču svakom tonu. Pozornicom je odzvanjala njegova plemenita i čista glazba kroz sve epizode. Ovakav glas ne rađa se svaki dan. Njegova glazba ulazi u sva srca i to treba naglasiti. To je kristalno čisti tenorski glas..." Međutim, sreća ne traje dugo. Strahote rata nisu poštedjele ni umjetnost. Njemačka je potučena i dolazi do ekonomске krize. Ali, opera opstoji, gledališta su puna, a poglavito kad nastupa Tino. On postaje ljubimac grada. Poznaju ga i oni koji nikad nisu dolazili u operu.

U Tinovoj domovini dolazi do sloma Austro-Ugarske Monarhije i prekida sudbonosnih veza s Bečom i Budimpeštom. Hrvatski narod bio je dosta razjedinjen: germanizacija, mađarizacija, dezintegracija, jer Dalmacija i Istra ostaju pod austrijskom vlašću. Plemstvo ne trpi čovjeka iz nižih slojeva. Oponašaju raskoš i sjaj inozemnih feudalaca. U glazbenom životu Hrvatske nastaju također znatne promjene.

Održavaju se koncerti na kojima se propagira nacionalna glazba. Značajni glazbenici su bili: Blagoje Bersa, Antun Dobronić, Krešimir Baranović.

U tisku je zabilježeno, citiram: "Dolazi do napredka glazbene umjetnosti i do uskrsnuća narodnog duha izniklog iz raskošnog blaga narodne melodije, slavi se pobjedosno glazbena umjetnost za kojom smo čeznuli. Pričinja nam se čudom! Iz zastarjele tradicije, iz oblika, koje su druge narodnosti već prije desetljeća prevladale zasja u svijetu samoniklom snagom nenadano duh visoko kulturnog umjetničkog osjećanja što je dosad robovao. Sve bukti u našoj mladeži i možemo se cijeniti

sretnim što smijemo doživjeti čas rođenja naše narodne moderne umjetnosti usred velikog doba koje proživljavamo. Buran kao što je borba između starosti i mladosti, pobjedonosan kao što si mlada snaga krči svoj put. Takav je bio uspjeh naše mlade umjetnosti.”

Ali, te nade su malo trajale. 1918. godine Hrvatska ulazi u novu državu Srba Hrvata i Slovenaca s novim pogledima što pokreće nove društveno-političke odnose i stanja. 1919. godine Tino Pattiera prelazi u Beč. Potpisuje ugovor za 20 večeri u sezoni. Opteretio se previše, jer je u jednoj večeri znao pjevati u dvije operne kuće, u jednoj Cavaradosija (Tosca), a u drugoj Leoncavallovog Pagliaccia. To su mogli raditi samo rijetki pjevači. Tino je to mogao, želio je pjevati, usrećivati i raveseljavati ljudе.

1921. godine Tino odlazi u Ameriku. Sve do 1923. godine ima angažman u operi u Chicagu. Ljudi su govorili: ”Evo nam drugog Carusal!”

Tadašnje američke operne kuće imale su i druge poznate pjevače, kao Tita Schippa, Edwarda Johnsona, Luciena Muratore, a i Tino je bio pravi izazov. Karte su uvijek bile rasprodane. Ljudi su čekali smrzavajući se satima da bi došli do ulaznika, jer su svi željeli čuti novog Carusa. Redaju se njegove uloge i nastupi: Cavaradossi(Tosca), Rhadames (Aida), Rodolfo (La Boheme). Sve su predstave bile nekoliko puta ponovljene, a novine su pisale sve najbolje o Tinu. U novini ”The press” je rečeno da je Pattiera izvanredno otkriće, a uz to još ima i šarm. Njegovo pjevanje je prekrasno. Odgovaraju mu uloge. Njegova pojавa, polet i iskrenost zasluzuju burne aplauze.

I to se stalno događalo. Jednom prilikom nakon uspješno otpjevane arije iz Toske ljudi su počeli zviždati. Tino je bio šokiran. Nije znao da taj zvižduk, galama i urnebes znaće odobravanje gledateljstva. Kasnije je shvatio da je takav znak odobravanja nazočan kod američke publike. ”The daily new” piše: ”Pattiera je lijep čovjek, njegov glas je mek, lirski, dražestan, a opet pun dramatike. Njegov debut u Americi je veliki uspjeh za njega, ali i za operne američke kuće!” ”The tribune” iznosi sljedeće: ”On je lijep gospodin, poseban je, ima divni osmijeh, njegov glas je pun kvalitete. Doseže najfinije tonove i siguran je na pozornici.”

Tino je tom prilikom snimio i gramofonske ploče. U to vrijeme je to bilo teško. Reprodukcije nisu bile tako kvalitetne, ali, svejedno one su nam danas veoma dragocjene. Za Pattieru je Amerika bila pravi izazov. Prigodom boravka u SAD-u dosta je i zaradio, ali Amerika ga nije privlačila da bi u njoj živio. Vraća se opet u Europu i to u grad Dresden gdje ga je čekala njegova vjerna publika, koja se bojala da se Tino više neće vratiti i pjevati za njih. U isto vrijeme uzeo je i angažman u Berlinu, te je sa svojim vlastitim kolima žurio da bi stigao iz jednog u drugi grad i pjevao u obje operne kuće. Dresden mu je priredio jubilarnu dobrodošlicu. Sretni su bili zbog njegovog uspjeha u Americi, ali i povratka u grad koji ga je obožavao. U međuvremenu Tino se i oženio s groficom Hedwigom Schaffgotsch, nećakinjom svojeg bečkog mécene, koja ga je školovala i neizmijerno se radovala njegovim uspjesima. 20.5.1919. obavljen je i vjenčanje koje je izgledalo kao iz bajke. Održalo se na obroncima rijeke Labe u dvoru Eckberg. Često puta za vrijeme posjeta raznih gostiju, Tino je muzicirao i pjevao za svoje goste. Raskoš i sjaj tog dvorca trajao je do Drugog svjetskog rata. Naime, 1945. godine bombardiran je i pretvoren u pepeo.

Njegova žena, koju je Tino obožavao, umrla je 1943. godine i tako nije doživjela propast dvorca. Tino je i dalje dosta putovao, nudile su mu se velike uloge i ponude širom Europe. On je zauzvrat nesobično davao sebe i nije se štedio u pjevanju, bilo da se radilo na pozornici ili na koncertu. Tino je bio pjevač koji je u Njemačkoj izvodio pravog Verdija, unoseći duševnu i psihičku dimenziju, koju je znao tumačiti u svakoj ulozi. On je zaista napravio renesansu Verdijevih opera u Njemačkoj. Njegovi nastupi u Königsbergu, Beču, Hamburgu i Budimpešti su bili popraćeni velikim ovacijama.

1923. godine prisustvuje i na koncertu u Beogradu povodom krštenja najmlađeg princa. Takva prigoda učinila je da posjeti svoje roditelje i svoj najdraži kraj.

Zaželio se opet čuti: ”Arivo nam je gospodar Tino!” Njegov otac mu je oprostio izbor profesije, a Tino je presretan mogao uživati u divnim zalascima sunca, te se otisnuti na more sa svojom barkom na motor, sa svojom barkom koja je lagano i beščutno sjekla valove. Poznata je i uzrečica: ”Ide barka kao u Tina Pattiere!” On je bio sretan i oduševljen takvom izrekom jer je to označavalo besprijeckost njegovog motora. Svaki dolazak u Cavtat bila je velika radost, ali i odmor od napornog rada i velikih gradova. Tino se družio s znamenitim ljudima: slikarima, književnicima, općenito ljudima od položaja i imena, princezama, groficama i primadonama. S poznatima je njemačkim skladateljem Richardom Straussom bio veliki prijatelj.

Često je s njime igrao ”Skat”, popularnu njemačku igru sa kartama. Tino je trebao pjevati u njegovoj operi ”Saloma”, ali se taj projekt nije realizirao. To mu je bilo veoma Žao, jer se Tino uvelike divio Richardu Straussu kao glazbeniku, odgovarale su mu njegove sentimentalne opere. S redateljima i dirigentima nije bio uvijek oduševljen. Čak je smatrao da su pjevači u operi, prema nahodenju dirigenta, kazališni činovnici, a da uspjeh opere ovisi jedino o dirigentu. Omiljeni dirigent za Pattieru je bio Leo Blech, jer je Blech suošćeao s pjevačem. Ukoliko Tino taj dan ne bi bio raspoložen za pjevanje, Blech je razumio i takoreći pustio orkestar da se iskaže u svim paletama boja, da se ne bi primijetilo da pjevač tog dana nije disponiran za pjevanje. Također i Fritz Busch, izvanredni dirigent, glazbenik i Tinov prijatelj, imao je razumijevanja za Tina. Pod njegovom palicom u Dresdenu 1925. godine izведен je ”Andrea Chenier” s Tinom i Metom Seinemeyer u glavnim ulogama. Zastor kazališta se tada podignuo i spustio 52 puta!

Međutim svi su ovi uspjesi napravili i mnoge glasine o Pattierinom isticanju na pozornici bez granice, umjetničkom častohleplju i sebičnosti. Ali, ipak nije to bilo tako. Tino je naprotiv imao mekano srce, uvijek je bio spreman pomoći, u nevolji je suošćeao s ljudima. Sigurno je to da je Pattiera bio zvijezda i da svaka zvijezda stvara zavist u glazbenim krugovima. Borio se za svoje uloge i kad bi zbog bolesti morao otkazati predstavu, teško bi se s time pomirio, jer je znao da ga čeka njegova vjerna publika i da će je zakinuti za dubok umjetnički doživljaj.

Članak iz dresdenskog lista ”Nachrichten” od 1925. godine govori o predstavi Andrea Chenier ističući da se nikoga ne može usporediti s Pattierom i čim se reče Chenier odmah se misli na Pattieru, što je za umjetnika bio velik izazov. U veoma ljupkoj maniri vješto je ocrtavao svoj lik heroja i glasom i glumom. U pjevačici Seinemeyer kao Madaline imao je pravu podršku od divne pojave, glume, očaravajuće dražesti do realizacije uloge na velikoj umjetničkoj razini. To je bila nezaboravna večer.

Kao renomiranom opernom pjevaču nije mu teško bilo i pjevanje u operetama. U metropol kazalištu u Berlinu Tino je oduševljeno pjevao u Bettelstudentu (Prosjak student) što je bilo i filmizirano. Šteta da danas nemamo malo više podataka i materijala o tome.

Kroz 1925. Tino doživljava i velike uspjehe u ulozi Don Josè-a u operi Carmen. Opet se potvrdila njegova velika talentiranost, te poznati list ”Allgemeinezeitung” govori o pjevačevoj pobjedi na pozornici, o sjajnoj psihičkoj i umjetničkoj zrelosti, podržano njegovim temperamentom. Govori se da je njegov glas veoma školovan, podsjeća na supitni zvuk violine u svojoj očaravajućoj pjevnosti. U fortissimu veoma čisto, a u pianissimu božanski pjevno. Zaista, velika kvaliteta i sposobnost umjetnika. Mora se priznati da se davno nije čula takva predstava. Umjetnik je doživio burni pljesak iznad očekivanja. Tu je sudjelovala i Ilonka von Ferenczy, čija se uloga, također, treba izdvojiti. Pattiera se istakao i u operi Pagliacci te Cavaleria Rusticana, gdje je također pjevala Ferenczy uz Elsu Koch.

U knjizi 300 godina dresdenske državne opere iz 1929. godine govo-

ri se o izvanrednom Tinovom nastupu u Pikovoj dami Petra Iljiča Čajkovskog. Režija je bila u postavi Buscha i Erhardta. Zaista nezaboravna večer nenadmašivog Pattiere u ulozi Hermanna. Glavnu žensku ulogu otpjevala je nepobjediva Meta Seinemeyer kao Lisa.

Busch je režirao i Verdijevu Moć sudsbine. Ta opera je donijela i izvjesno osvježenje, jer je izgledalo da je bila zapostavljena i odjednom je opet zasjala na svjetskim pozornicama u punom sjaju. Tome uspjehu su pridonijeli veliki duo Pattiera-Seinemeyer, te su opet ozivjeli talijansku tradiciju na pozornicama Njemačke. Pattiera nije nikada napustila želja za pjevanjem u talijanskim operama pa je tako i Verdijev Don Carlos doživio velike ovacije u Pattierinoj kreaciji. Redaju se i dalje Tinovi uspjesi u Dresdenu i Berlinu. Pogotovo je bio izvanredan kao Baccus u "Ariadna sa Naxosa", u operi Richarda Straussa te kao Erik u Wagnerovoj operi "Ukleti Holandez".

Sezona 1930.-31. je nadmašila sva očekivanja. Redao se uspjeh za uspjesima. Odjednom Tino pjeva i njemačke opere. Pogotovo je bio zapažen u interpretaciji Wagnerovog "Tannhäusera". Ni goruci simpatizeri Wagnera nisu mu mogli uskratiti priznanja. Pattiera pjeva Wagnera sa snažnom samouvjereničušću i uvjereničušću. On živi tu ulogu. Prikazuje tragediju temperamentnog čovjeka za koga je strast umrila i napušta ga. Wagnerove opere zahtijevaju veliki trud i znanje. Davno nije tako pjevao ni neki njemački pjevač kao npr. Slezak ili Burrian. Pattiera je dokazao da i Wagnera može pjevati s lakoćom. On se čak i poistovjetio s ulogom "Tannhäusera". Glazba i riječ su se stopile u jedinstvo, a uz to još sposobnost, vještina i gluma. Prikazao je Tino, Tannhäusera kako se muči u svojoj demonskoj bjesomučnosti, drhti u svakoj žilici njegova opsjednutost strasti, umire ne ostavljući nikakvu nadu, već mučenje što pobuduje razmišljanje, izgara u ljubavi i želji za radostima života. Neobuzdan je u svojoj ljubavi za Elizabetom. Ona je fatalna ali postoje zapreke koje su nesavladive. Tannhäuser je skrušen molitelj. Neobično je zapažen njegov duet s Elizabetom: "Smiluj mi se!" Razlijegal se arja, njegov glas je izdržao tako zahvatnu ulogu u kojoj je mogao iskazati svu svoju sposobnost, ljepotu, ozbiljnost i ustrajnost.

Pattiera je u 30-im godinama 20-og st. pjevao oko 100 opernih predstava i brojnih koncerata. U arhivu bečke opere pronađeni su neki detalji o pjevaču i umjetniku Pattieri i gostovanjima 1920., 23., 24., 26. i 32. godinu 20. stoljeća. Poznat je bio po izvanrednim kreacijama u "Ariadna sa Naxosa", "Fra diavolo" i "Moć sudsbine". Pljesak je bio beskonačno dug. Pattiera i dalje ostaje miljenik svoje publike, s brijančnim glasom, ali i njegovi supjevac, poglavito Heinrich Schlusnus. Njihovi glasovi su se spojili u najfiniji baršun. To je famozni duet koji pripada vrhuncu "Belcanta". Takva vokalna ostvarenja ostat će zapisana kao najljepša spomena na sretne dane i na pjevanje koje se malo kada moglo čuti.

Gertruda Bindernagel - sopran, i Emanuel Liszt - bas bili su snažne umjetničke individualnosti. Predstave su bile za uživanje i sjećanje. Međutim, izgleda da su ovo bili zaista i posljedni trijumfi našeg velikana. Uskoro je Tino sklopio i novi brak s glumicom Erikom von Thelmann, ali taj brak se nije dugo održao.

Nadolazeće godine nisu više bile toliko produktivne, a počeo se gubititi i zanos publike. U Dresdenskom kazalištu dosta toga se promijenilo. U upravi su novi ljudi, koji više ne podržavaju Tina. On je čak postao i rival mnogim mlađim pjevačima, koji su se neprijateljski počeli ponašati prema njemu. Nije više imao zaštitu. Novi dirigent i redatelj Karl Böhm angažirao je Tina samo jedanput. Tom prigodom je i sam Tino napisao članak, koji je kasnije tiskan u časopisu "Mi o operi". U tom tekstu Tino upozorava da je veliko iskušenje biti pjevač, te da bi se mnogo toga dalo napisati unutar kazališne kuće. Svatko bi morao imati otvorene oči, da se ne razočara u nerazumijevanje pretpostavljenih. U ulogama koje su planirali u kazalištu Pattiera više nije mogao biti zvezda i odjednom se sve promijenilo. Izložen je zavisti i podvalama, a on to nije mogao razumjeti. Jasno je da ljudski glas u izvjesnim godi-

nama postaje stariji. Napravio je i nekoliko nazalnih operacija, koje mu nisu stvarale neke probleme. Pjevao je kao i uvijek, ne štedeći se, bez napora, punim i toplim glasom. Nitko nikad nije mogao ni vjerovati ni primjetiti da Tino čak boluje od astme. Vjerojatno je loša klima u Njemačkim gradovima, koja se nikad nije mogla usporediti s blagom, mediteranskim klimom Cavtata, utjecala na pogoršanje zdravstvenog stanja. Učinio je i razne pregledе i kontrole i nisu se primjećivale nikakve nepogodnosti ni problemi.

Tino Pattiera ne posustaje. Ne štodi svoj glas i uza sve napore i dalje nastupa. Nije jedino sudjelovao na ljetnim festivalima; radije je otputovao u svoj dragi Cavtat, gdje je uvijek bio dobrodošao. Karakteristična dalmatinska dobrota i darežljivost bila je nazočna i kod Tina. Uvijek je bio opkoljen prijateljima i ponašao se prema svakome kao galantni gospodin. Prijatelji su mu često dobivali: "Ej, moj Tino razgrabili su te po svijetu, ali ti spadaš ovdje u naš kraj!" On bi uživao u tim upadicama i šalama, a posebno mu je bilo drago čuti: "Opet nam je arivo!"

Njegova obitelj ga je rado iščekivala, braća su ga i posjećivala u Njemačkoj, pogotovo brat Frano, koji je jedno vrijeme i živio s njim u Dresdenu, jer je Franu bio potreban oporavak. Frano se sjećao kako su Tino i pjevač Tauber zajedno vježbali pjevanje i kako je Tino savjetovao Taubera da ne pretjeruje s glasom u visinama. To treba doći postupno, vježbanjem. Zajedno su učili uloge, pomažući jedan drugome, a i kritizirali, ako je to bilo potrebno.

Znali su imati i zajedničke koncerte u kojima je Tauber dirigirao, a Tino pjevao. Tako su nastupili u Kastoru i Poluksu i bili su nadmašivi. Tauber se sve više počeo baviti operetama i snimanjima filmova, a uskoro je morao i emigrirati iz Beča.

Veliki je udarac za Tina bio kad mu je umro otac, ali mama Pattiera je još uvijek pričekivala svog sina. Teško su je pogodili Tinovi problemi, jer je naučila na njegove uspjehe i iz daleka ih pratila mislima. Tino je bio presretan kad je na kuću svojih roditelja dodao još jedan kat, te je još kupio i susjedni dio kuće. Divno je uredio svoje cavtarsko obitavalište. Kad su sve sobe bile uređene i namještene, mogao je smjestiti 30 prijatelja. Tino je bio neobično sretan i zadovoljan kad bi vido i druge sretne. To je zadovoljstvo iskazivao gestkulirajući rukama i toj sreći nije bilo kraja. Volio je lijepo i ugodno živjeti, elegantno se obući, voziti se svojim kolima i ne biti ovisan o nikomu. Sretan je bio kad bi pronašao u Dubrovniku svoje stare prijatelje gospoda Kika Marinovića i gospoda Pera Šapra, i mnoge druge s kojima je provodio vrijeme šaljeći se. Nakon dugog i napornog rada po svijetu, Dubrovnik i Cavtat su bili prava mjesta za dokolicarenje i opuštanje njegove duše. Kad bi došao dan odlaska teško bi se mirio s tim, ali morao je poći jer su ga zvali obvezne.

1938. godine umire mu i majka. Tino upada u sve veću kruz. Dolazi i Drugi svjetski rat, uvukla se neimaština, strah i brige, koje su zahvatile Europu i naše krajeve. Tino ne želi više pjevati. Povlači se s pozornice. Odlazi u Prag gdje je imao dosta prijatelja. Počinje davati lekcije iz pjevanja učenicima i usprkos teškim ratnim danima Tina zarađuje i ima dosta posla. Ali, dolaze i problemi. Iako je u Njemačkoj priznati umjetnik ne može se vratiti natrag u Dresden. 13. veljače 1945. u jakom bombardiranju grada Tino je izgubio sav svoj imetak. Dobiva poziv iz Beča s glazbene Akademije, gdje je zapravo i započeo svoj studij pjevanja, da bude profesor. Tako se Tino, nakon 35 godina pjevanja po svjetskim pozornicama, posvećuje pedagoškom radu. U travnju 1950. godine Pattiera stiže u Beč, s nešto malo preostalog vlasništva. Izgledalo je da započinje svoj život iz početka. Sa sobom je uspio donijeti svoj veliki klavir, koji ga je veoma dobro i vjerno služio. Za Tina je to bilo nešto najvrjednije što je imao. Smjestio ga je u svoj novi stan u Hohen Marktu u Beču. Podučavanje učenika mu je bilo veliko zadovoljstvo, ali tražilo je dosta energije od njega. Svi ovi životni nemiri i ratni kaos prouzrokovali su kod Tina i šećernu bolest te je pretrpio i nekoliko ozbiljnih zdravstvenih kriza. Morao je nakon dvije godine napustiti

mjesto profesora pjevanja i davati lekcije za par pjevača prijatelja. Bolest je postajala sve teža, te je zamolio direktora Akademije gospodina Hübnera za razumijevanje.

Do kraja je nesobično davao savjete i upute koje je Tino naučio od svojih profesora, poglavito od profesora Ranierija. Ali Tino je u svom srcu i duši ostao je uvijek isti, njegov dom bio je otvoren za svakoga. Prijatelji i umjetnici često su ga posjećivali i sjećali se njegovih kulinarskih vještina. Danas su mnogi poznati pjevači po svijetu njegovi učenici i kad bi dolazili u Beč, uvijek su pohodili maestra Tina. Pjevali mu i savjetovali se s njime, a on je uvijek nesobično nudio svoje savjete i znanje. Skoro je sve do svoje smrti radio s pjevačima, poticao ih na rad, ulijevao im ljubav za umjetnost. 1952. godine Pattiera je za svoju vjernu publiku u dvorani Weissen hirsh u Dresdenu priredio oproštajni koncert. Još jednom je fascinirao publiku, ali sada je već imao 62 godine. To je bio veoma dirljiv susret i oproštaj. Pjevao je svim svojim bićem i njegov glas je izdržao do kraja. Opet sebe nije štedio. Kad je završio svoj program s Tostijevom pjesmom "Addio", vidjele su se u publici suze. Ustvari završila je jedna karijera, koja je omogućila našem dragom pjevaču zvjezdane trenutke uspjeha. Aplauz se nije smirivao, te je Pattiera nadodao jednu od njegovih najdražih arija. Kao u najboljim danima uspjeha Verdijeva "La donna è mobile".

Godine su nailazile i bolničko liječenje je postalo neophodno. Sovjetski Savez okupirao je dio Njemačke gdje je bio i Tinov imetak. Ni mirovinu nije uspio dobiti. Međutim, prijatelji su mu htjeli pomoći i Tino, koji nikad nije tražio pomoći, sad je, zaista, bio potreban bilo kakve pomoći. Predsjednik Njemačke Federalne Republike učinio mu je da u 70-toj godini dobije zasluge za svoj 25-godišnji rad u promicanju njemačkog glazbenog života. Tako Tino dobiva priznanje, križ za zasluge prvog reda. Ganula ga je ta gesta i unijela mu u život malo radosti. Dobio je i mirovinu koja mu je dobro došla, a uz to je bilo i nekoliko prijatelja, koji su ga diskretno pomagali. Tino je opet izgledao zadovoljno i nije više brinuo o svom izgubljenom imetku. Ponovno je poželio raditi s mladim pjevačima, što ga je činilo vrlo sretnim. U popodnevnim satima često ga se moglo naći u omiljenoj njegovoj kavani gdje bi mogao igrati na karata. Ponekad bi otišao u svoj športski bečki klub jer je bio veliki prijatelj športa još iz mlađih dana. To mu je pomagalo da zaboravi sve svoje brige. Karte su bila omiljena igra u Dalmaciji, pa se Tino sjećao i svog dragog oca, koji je takoreći na samrtničkoj postelji igrao karte s prijateljima.

Nakon 10 godina izbivanja iz domovine dolazi u svoj rodni kraj, ali obuzela ga je žalost. Umjesto velike sretne obitelji našao je braću i sestre u velikim neprilikama. Oduzeta im je bila druga kuća, a namještaj je bio raznesen na sve strane. Za Tina je bila ostavljena jedna soba i to prazna. Zaključio je da je Cavtat promjenio izgled i želio se što prije vratiti u Beč. Ukoliko umre, odlučio je da bude pokopan u Cavatu, na glasovitom groblju Sv. Roka.

U Beču vodi dosta miran život, posjećuju ga prijatelji, povjerenje u ljude mu daje pouzdanje i sigurnost. Čak se i šećerna bolest, bar za kratko vrijeme, smirila. Podsvjesno mu je bilo jasno da ga snage napuštaju

i zaželio je opet otići u svoj Cavtat i biti zajedno sa svojim najdražim bratom Franom i njegovom suprugom Marijom. Oni su se brinuli o njemu s puno ljubavi i poštovanja.

U proljeće, 1966. napisao je bratu Franu:

"Dolazim ti 17. travnja u nedjelju...ne ide više.... nećeš vjerovati koliko se mučim!" Brat Frano ga je dočekao na aerodromu u Čilipima. Iznjeli su ga na nosilima. Odvezao ga je kući na Prijeko u Cavatu, kod sebe, gdje su ga brižno pazili. Ležaj mu smještiše pored prozora da može gledati cavtatski zaljev. U danima koji su slijedili odbijao je slušati ploče sa svojim arijama. Vjerojatno je shvatio da se kazališni zastor uistinu spuštao. Ražalostila ga je smrt sestre, a samo tri dana nakon njene smrti 24. travnja 1966. ugasio se život velikog čovjeka i umjetnika. Za sve one, koji su mu bili blizu, bila je utjeha da je umro spokojno u svom Cavatu. Vratio se zauvijek kao brod, koji je došao u matičnu luku, poslije dugog putovanja.

Na posljednje počivalište ispratio ga je čitav Cavtat. Cavtatska glazba, uz članove dubrovačkog orkestra, odsvirala mu je svečani motet J. S. Bacha "Danas ćeš biti sa mnom u raju". Pokopali su ga u obiteljsku grobnicu Marka Pattiere.

I eto, vratio se naš dragi Tino, koji je usprkos svim svojim žrtvama, razočarenjima, predrasudama malog mjesta, nadmašio sve! Popeo se na visoku stepenicu uspjeha, impresionirao gledatelje i slušatelje svijeta, ostavio izvanredan dojam na umjetničkoj razini i zasjao kao zvijezda na nebnu! On je zaista jednostavno rečeno: "Otišao, pjevao i pobijedio!" Danas možemo biti sretni da smo imali umjetnika takve kvalitete. Umro je na rukama svog brata Frana kao Alvaro ("Forza del destino", Verdi) na pozornici izgovarajući riječi: "Sad umirem u spokoju na rukama prijatelja!"

Na kraju neobično me veseli, da je i moja malenkost mogla sudjelovati u radu ove proslave koja će pridonijeti objektivnoj valorizaciji našeg umjetnika i njegovog djelovanja. Dragi naš Tino tražio si po svijetu raj, ali pronašao si ga ovdje gdje zalasci sunca imaju svoju svakodnevnu predstavu. Mi te štujemo i slavimo, a ti mirno snivaj na brežuljku odakle pogled doseže daleko...daleko.

*Tino živi u nama svima!
Takav čovjek ne umire!*

Bibliografija:

- The Record Collector broj 12, srpanj 1968. godine: Anna Vincenti, biografija bazirana na osobnim uspomenama gđe. Vincenti, izdavač James Dennis Clemens Höslinger: članak prigodom izdavanja Cd-ploče Tina Pattiere Maria Barbieri, "Hrvatski operni pjevači", 1846-1918., Nakladni Zavod Matice Hrvatske, 1996., Zagreb Josip Andreis, Historija muzike, Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj, Zagreb, 1962.
Muzička enciklopedija, Zagreb, 1971.
The New Grove dictionary of opera, New York, 1992.
Internet: The Amazon company search: "The voice of Tino Pattiera", www.amazon.com

"JAN" grafičke usluge i trgovina

Telefon: 01/3028 089 ili 01/3704 771 • e-mail adresa: antun.halonja@zg.tel.hr

Iz našega proizvodnog programa izdvajamo:

Notni papir u arcima	cijena 0,50 kn po arku
Kajdanka B5 formata, 30 listova, mekoga uveza, klamana	cijena 5,00 kn
Kajdanka B5 formata, 60 listova, mekoga uveza, klamana	cijena 10,00 kn
Kajdanka B5 formata, 100 listova, tvrdoga uveza, šivana	cijena 20,00 kn
Notna bilježnica A4 formata, 40 listova, mekoga uveza, klamana	cijena 10,00 kn

Pet godina časopisa *THEORIA* i šest godina djelovanja Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

Mala ali slatka obljetnica – pet godina objavljivanja u nas prvog (i za sada jedinog) časopisa usmjerjenog na glazbenu teoriju te šest godina djelovanja Društva – povod su da za još jedno kratko predstavljanje.

Ideju o osnutku udruge nastavnika glazbenoteorijskih predmeta iznio sam prvi puta u javnosti tijekom Seminara održanog u Puli (1995.) te opet u Dubrovniku (1995.). Poticaj je bila želja da zajedničkim snagama djelovanje pojedinaca dobije veću snagu. U to je doba oskudica i štednja ionako zanemarene i obespravljene nastavnike teorijskih predmeta (i u glazbenim i u općeeobrazovnim školama) vodila u sve veću izolaciju. Put u promjenu stanja počeo je osvještavanjem značaja i uloge teorije glazbe u obrazovanju (ne samo glazbenika nego i svih drugih). Dana 1. ožujka 1997. uz osamdesetak nazočnih je osnovano Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara. Društvo djeluje pri Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, Gundulićeva 4. Danas ima 256 članova i postaje respektabilna udruga glazbenih stručnjaka. Svojim je djelovanjem bitno pridonijelo poboljšanju odnosa i prema glazbenoj teoriji i prema nastavnicima glazbenoteorijskih predmeta te svima koji se njome bave. Isto tako, zahvaljujući radu Društva, kvaliteta glazbenoteorijskog znanja učenika iz godine u godinu sve je veća.

Od početka pa do danas Društvo se financira isključivo članarinom, rijetkim donacijama i skromnim prihodima od prodaje tiskovina. Iako je tražena mnogo puta, nikakva nam finansijska pomoć od bilo koje državne institucije nije pružena. Vođenje Društva dobrovoljno je i obavlja se bez naknade.

Osnovna djelatnost Društva

U prvom je planu Društva briga o stručnom usavršavanju nastavnika pa je do 2001. organizirano sedam susreta učitelja i profesora glazbene teorije, na kojima su održana mnogobrojna stručna predavanja i terminološke rasprave, glazbene radionice i prikazi nastave glazbenoteorijskih predmeta raznim metodama, predstavljana je glazbenostručna i popularna literatura, notni zbornici, glazbeni studiji te nastavni programi.

Tijekom VII. skupa Društva, 24. studenog 2001. pokazan je ogroman interes za REA metodu u nastavi solfeggija, autora Olivera Olivera, prof. iz Zagreba. Stoga se, sukladno preustroju rada Društva odnosno disperziji njegova djelovanja u pet centara: Dubrovnik, Rijeku, Osijek, Split i Zagreb, tijekom 2002. organiziralo predavanja i glazbene radionice. Vodio ih je autor metode, u Šibeniku, Varaždinu, Splitu, Puli, Osijeku, Rijeci, Bjelovaru i Zagrebu. Tako je metodu izravno upoznalo stopenjak nastavnika i veliko mnoštvo učenika. Ove godine Društvo u Zagreb i Split dovodi prof. Elenu Abizovu, pročelnici Katedre glazbenoteorijskih disciplina na Centralnoj srednjoj specijalnoj muzičkoj školi pri Konzervatoriju "P. I. Čajkovski" u Moskvi (v. str. 17).

Izдавačka djelatnost Društva

Društvo je 1999. pokrenulo nakladničku djelatnost objavljivanjem časopisa *THEORIA*, koji izlazi iz tiska jedanput godišnje, u nakladi od 1.500 primjeraka. Šalje se članovima, u sve općeeobrazovne osnovne i srednje škole te u sve glazbene škole i učilišta. Prvi je promotivni broj bio darovan svima, a sljedeći se brojevi šalju uz račun na 20 kuna. Uz svaki je račun i napomena, da škole koje za to nemaju odobrena sredstva časopis zadrže kao dar, a na korist nastavnicima *Glazbene kulture* i učenicima. Za članove časopis je besplatan. Izlazi zahvaljujući iznimnom trudu dvojice članova Društva, velikih entuzijasta i zaljubljenika u glazbu, glazbeničku struku i pedagoški poziv, koji s nekoliko suradnika pišu članke i obavljaju ostale djelatnosti vezane uz objavljivanje. Članke ni taj rad do sada se nije moglo honorirati, no nadam se boljim

vremenima. Uz obilježavanje 250. obljetnice smrti Johanna Sebastiana Bacha Društvo je objavilo prijevod knjige Esther Meynell *Mali ljepotis Anne Magdalene Bach*, uvršćujući time Hrvatsku među 12 zemalja svijeta u kojima postoji prijevod te knjige. Prvo hrvatsko izdanje je rasprodano, a u međuvremenu je tiskano i drugo. Uz obilježavanje 300. obljetnice tiskanja zbornika *Cithara octochorda* (Beč, 1701.) krajem 2000. objavljena je zbirka *Hrvatske crkvene popijeveke*. Za zbirku sam osigurao donaciju poznate američke fondacije, koju, zahvaljujući dobrom i promišljenom gospodarenju, još uvijek "grickamo".

Sve su tiskovine predstavljane javnosti mnogobrojnim promocijama širom Hrvatske, u dnevnom i periodičnom tisku te u televizijskim i radijskim emisijama III. programa hrvatskog radija, Katoličkog radija te lokalnih radio-stanica. Svakom je tom prigodom u prvi plan istican rad i djelatnost Društva.

Rad s mladima

Društvo već godinama organizira pripreme kandidata za upis na studij glazbe, u Zagrebu i Splitu, a vode ih profesori Muzičkih akademija. U Zagrebačkoj županiji organiziralo se i pripreme kandidata za upis u srednju glazbenu školu. I jedne i druge su pripreme mnogima domijele bolji uspjeh na razredbenom ispit u laksu nastavak školovanja (u srednjoj glazbenoj školi ili na studiju), a pojedinim kandidatima i jasan odgovor na upit je li zaista usmjeravanje prema glazbi njihov najbolji odabir. Svim studentima kompozicije, glazbene teorije, muzikologije te glazbene kulture na u čitavoj Hrvatskoj nastoji se redovito darovati primjerak časopisa *THEORIA*, kao poticaj za rad te radi njihova boljeg povezivanja i informiranja.

Javna predavanja

Popularno predavanje kojim je ponuđen odgovor na pitanje: *Što je GLAZBENA TEORIJA?* održao sam 2000. u Umjetničkoj školi Luke Sorkočevića u Dubrovniku, a publika je Zagrebačke županije 2001. slušala opširnije predavanje na temu: *Što je GLAZBENA TEORIJA? Što rade i tko su GLAZBENI TEORETIČARI?* Što je TEORIJSKI ODJEL glazbene škole i što se na tom odjelu uči, i što nakon svršetka te vrste glazbenog školovanja? Predavanje se ponavlja svake godine, osvještavajući potrebu za glazbenoteorijskim obrazovanjem te bivajući poticajom na upis teorijskog odjela škole odnosno na nastavak glazbenog školovanja uopće.

A što dalje?

Kao prvo, tu je pokušaj da pridonesemo donošenju što boljeg Naставnog plana i programa za glazbeno obrazovanje, poticaj na dostojno rješenje rak-rane hrvatskog školstva – jednog sata predmeta *Glazbena kultura* u osnovnim školama, zatim i nastojanje da se nastavni programi glazbene kulture učine sukladnima s programima glazbene škole, tu je i permanentno nastojanje da se podigne razina metodičke spremnosti nastavnika glazbenoteorijskih predmeta i... uostalom, možda biste i Vi nešto predložili i uključili se?! To je vrlo jednostavno; ispunite upisnicu, uplatite 80 kn na žiro-račun Društva: 2360000-1101500068 (primatelj: HDGT, Zagreb, Gundulićeva 4; svrha uplate: godišnja članarina) te kopiju uplatnice i upisnicu pošaljite na adresu Društva. Članarini ne plaćaju umirovljenici, učenici i počasni članovi. Pristane li koja Škola ili Ustanova plaćati članarini za svoje djelatnike, što je sada već pretežito, poslat će se na vaše traženje Ugovor i ispostavljati svake godine račun platit virmanom. Želite li samo časopis, možete ga kupiti u sjedištu Društva ili se na njega preplatite na adresi Društva.

Eugen Sagmeister, hrvatski dobrotvor

Tihomir Petrović

Eugen Sagmeister (1940.) je njemački orguljaš, zborovođa, glazbeni pedagog i regionalni kantor biskupije Passau (Njemačka). Studirao je crkvenu glazbu na Bruckner-Konservatoriju u Linzu (Austria). Od 1964. do 1972. bio je voditelj zbora i orguljaš u Župnoj crkvi sv. Pavla u Passau-u. Od 1972. postavljen je za područnog kantora triju dekanata župe Passau, a dužnost mu je organizirati, nadgledati i usmjeravati rad više od stotinu i dvadesetak crkvenih zborova župe Passau i njihovih orguljaša, brinuti o njihovoj izobrazbi itd. Spomenimo da grad Passau ima najveće crkvene orgulje na svijetu – s pet manuala pokreće se 17 000 cijevi – što svjedoči o velikoj tradiciji orguljanja pa tako i poznavanju njezine problematike. Od 1982. je referent za djeće i zborove mlađih u župi Passau, a od 2000. predsjeda tijelu zaduženom za glazbenu izobrazbu u Biskupiji. Od 1973. je voditelj manifestacije *Tjedan pjevanja*, koja se svake godine održava u Werfenwengu kod Salzburga. Od 1972. obavlja i dužnosti orguljaša i kantora u Freyungu, pri čemu vodi zbor i komorni orkestar.

Eugen Sagmeister i sam koncertira na orguljama – posljednje koncerte održao je baš u Hrvatskoj, na otoku Silbi, prošloga i ovoga ljeta. Naime, Eugen Sagmeister veliki je zaljubljenik u našu zemlju, koju u razgovoru uvijek i svuda ističe kao *svoju drugu domovinu*. Sredinom devedesetih Eugen Sagmeister je u Pazinu održao seminar za zborovođe. Sljedeći puta, opet u Pazinu, sudjeluje u Međunarodnom seminaru za crkvenu glazbu (1996. – 1999.) kao predavač orguljanja. Upoznajući Hrvatsku i dolazeći sve češće uspostavlja mnoge poznanstva i kulturne veze koje strpljivo njeguje, pretvarajući poznanstva u trajna prijateljstva. Svoju odanost Hrvatskoj dokazuje dobrotom, darujući orgulje istarskim crkvama. U te je donacije, kao uistinu dobronamjeran zastupnik uočenih hrvatskih potreba nakon višedesetljetne komunističke devastacije crkvene orguljske tradicije i svježih ratnih stradanja, uključio i mnoge svoje prijatelje – orguljaše i graditelje glazbala te djelatnike iz firme *Ahlborn*, u kojoj se zahvaljujući njemu uvijek pronađu mogućnosti za povoljne uvjete kupnje, često svedene samo na trošak prijevoza ili drugih usluga posrednika. Do sada je njegovom dobrotom uz iznimani trud te vremenski i osobni fizički angažman u Hrvatsku stiglo dvadesetak glazbala – elektroničkih orgulja firme *Ahlborn* – uglavnom dvomanualnih s pedalom i mehaničkih, među kojima posebno valja istaknuti cijevne orgulje darovane pulskoj katedrali Uznesenja Marijina. Riječ

je o dvomanualnom glazbalu s 1.056 cijevi, prenesenom u Pulu iz Lüksemburga, vrijednom više od 50.000 Eura. Među zadnjima je donacija crkvi sv. Filipa i Jakova u Vukovaru, koji je posjetio u organizaciji Glazbenog kluba Škole Vatroslava Lisinskog. Tom je prigodom njegova supruga, gospođa Renata Sagmeister, sopranistica, pjevala uz njegovu pratnju skladbu *Marijo, o Marijo* na hrvatskom jeziku, uz misno slavlje u crkvi sv. Filipa i Jakova. Gospodin i gospođa Sagmeister sudjelovali su i u programu koncerta u vukovarskoj Glazbenoj školi, koji su priredili učenici Glazbene škole Vatroslava Lisinskog.

Uspostavljene kulturne veze dovele su do ostvarenja mnogobrojnih gostovanja raznih hrvatskih amaterskih i profesionalnih ansambala i solista u Njemačkoj, kao i gostovanja njemačkih ansambala i solista u nas. Tako Eugen Sagmeister postaje iznimno vrijedan promotor Hrvatske u Njemačkoj i Njemačke u Hrvatskoj, često zdržujući glazbenike obiju zemalja u zajedničke nastupe. Za svoj dobrotvorni rad dobio je prošle godine visoko odličje Republike Njemačke.

Osim crkvama, Eugen Sagmeister pomaže školama i ustanovama sudjelujući pri nabavi raznih glazbala i orgulja, svjestan da razvoj i razina orguljaštva ovisi dobrom dijelom o broju glazbala. Uvijek je spreman odgovoriti na pozive za održavanje seminara orguljašima i zborovoda te voditeljima crkvenog pjevanja, kao i organizirati koncerte hrvatskih glazbenika u Njemačkoj.

Eugena Sagmeistera upoznao sam u Pazinu 1996., tijekom Međunarodnog seminara za crkvenu glazbu, na kojem sam i sâm sudjelovao kao predavač glazbenoteorijskih predmeta. Premda je moje znanje njemačkoga jezika vrlo skromno, međusobno je poštovanje dvaju glazbenika, osnovano na ljubavi prema glazbi i orguljama te pedagoškom nastojanju da se u taj krug uključi što je više moguće drugih, postalo zalogom vrlo čestih sljedećih susreta i kontakata. Tako je Eugen Sagmeister prihvatio sudjelovanje u zbirci *Hrvatske crkvene popijevke* (objavilo HDGT, Zagreb, 2000.), što ga je još više vezalo za Hrvatsku, jer je i kroz hrvatske crkvene napjeve još jednom spoznao hrvatsku usmjerenost u europsku tradiciju i kulturu. Nakon Istre, svoje je djelovanje proširio i na središnji dio Hrvatske, održavši dva seminara za orguljaše u organizaciji Glazbenog kluba Škole Vatroslava Lisinskog, a novi je seminar i susret s ovim izvanrednim glazbenikom planiran za mjesec studeni ove godine.

Upisnica u **Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara**

Ime i prezime: _____

Stručna spremna i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

E-mail adresa: _____

U _____, dana _____

Potpis: _____

Orgulje za svaku upotrebu. Naše dugogodišnje iskustvo obećava kvalitetu!



AHLBORN-Kirchenorgel SL 230

- 20 zvučecih registara
- 2 manuala
- 30 tipaka njemačkog pedala
- klavijatura s otporom kao u mehaničkih orgulja
- svjetlosne oznake za registre i kolektive

Orgulje su opremljene zvučnicima iz kojih se ravnomjerno emitira zvuk. Pogodne su za crkve manje i srednje veličine, kao i školske dvorane i učionice.

AHLBORN-Kirchenorgel Praeludium IV

- 32 zvučeca registra
- 2 manuala
- 30 tipaka ravnog pedala
- ugrađen transpozer
- dodatni registri za imitiranje zvuka klavira i čembala
- klavijatura može dinamički odgovarati udaru pri uporabi registra koji imitira klavir
- svjetlosne oznake za registre i kolektive s mogućnošću njihova kombiniranja prema želji

Odličnu kvalitetu zvuka garantira novi 32-bitni sampler. Ove su orgulje pogodne za svaku crkvu ili dvoranu.



Zatražite svoju osobnu ponudu!

**AHLBORN ORGEL GMBH
Einsteinstr. 2
D-71254 Ditzingen-Heimerdingen**

Tel. 0049 (0) 7152 997720
Fax 0042 (0) 7152 9977250
E-mail: info@ahlbornorgeln.de
www.ahlbornorgeln.de